ERWIN PANOFSKY

»IDEA«

EIN BEITRAG ZUR BEGRIFFSGESCHICHTE DER ÄLTEREN KUNSTTHEORIE

B. G. TEUBNER · LEIPZIG · BERLIN · 1924

VORWORT

Die vorliegende Studie steht in engem Zusammenhang mit einem von Herrn Prof. E. Cassirer in der Bibliothek Warburg gehaltenen Vortrag, der „Die Idee des Schönen in Platos Dialogen“ zum Gegenstand hatte und im II. Bande der „Vorträge der Bibliothek Warburg“ erscheinen wird: in unserer Untersuchung soll das historische Schicksal eben des Begriffes verfolgt werden, dessen systematische Bedeutung der Cassirersche Vortrag klargestellt hat. Der Absicht beider Verfasser hätte es entsprochen, wenn dieser Zusammenhang auch äußerlich in die Erscheinung getreten wäre, doch ist die vorliegende Studie — vor allem durch die Beigabe der teilweise zu kleinen Exkursen angeschwollenen Anmerkungen und der in unserem Falle schwer entbehrlichen Quellenauszüge — zu umfangreich geworden, als daß sie in den „Vorträgen der Bibl. Warburg“ hätte Aufnahme finden können. So muß der Unterzeichnete sich darauf beschränken, den Leser dieser Schrift ausdrücklich auf den genannten Plato-Vortrag hinzuweisen und Herrn Prof. Cassirer selbst für mannigfache Anregungen und eine oft bewährte gütige Hilfsbereitschaft aufrichtigst zu danken.

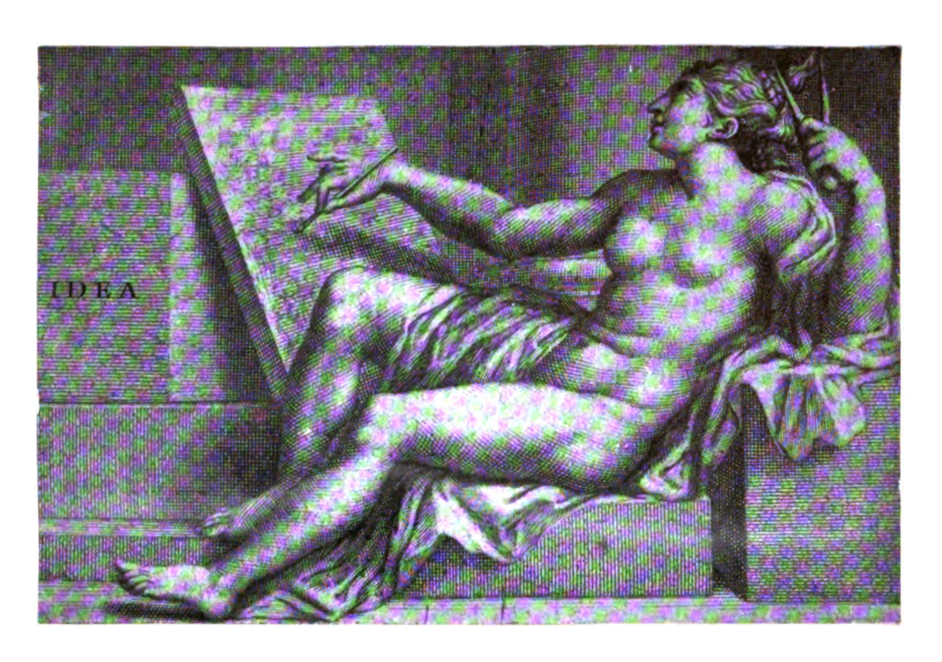
Ein herzlicher Dank gebührt des weiteren Frl. Dr. Gertrud Bing, die sich der mühevollen Arbeit unterzogen hat, das Schlußregister zusammenzustellen.

Hamburg, März 1924.

E. Panofsky.

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN



EINLEITUNG

lato, der den metaphysischen Sinn und Wert der Schönheit in einer für alle Zeiten gültigen Weise begründet hat, und dessen Ideenlehre auch für die Ästhetik der bildenden Künste von immer größerer Bedeutung geworden ist, hat gleichwohl für sein eigenes Teil diesen bildenden Künsten kein ganz gerechter Richter sein können. Freilich, man würde zu weit gehen, wenn man die platonische Philosophie als eine schlechthin „kunstfeindliche" bezeichnen und behaupten wollte, daß sie dem Maler oder Bildhauer ganz allgemein die Fähigkeit der Ideenschau streitig gemacht habe[1]); denn wie Plato auf allen Lebensgebieten — auch, oder sogar ganz besonders, innerhalb der philosophischen Betätigung selbst — zwischen echter und falscher, rechtmäßiger und unrechtmäßiger Berufsausübung unterscheidet, so stellt er auch da, wo von den bildenden Künsten die Rede ist, den so vielfach geschmähten Vertretern der μιμητικὴ τέχνη, die nur die sinnliche Erscheinung der Körperwelt nachzuahmen wissen, gelegentlich diejenigen Künstler gegenüber, die — so gut es eben bei einer in der empirischen Realität sich auswirkenden Tätigkeit überhaupt möglich ist — in ihren Werken die Idee zur Geltung zu bringen versuchen, und deren Arbeit sogar als „Paradeigma" für die des Gesetzgebers herangezogen werden darf: „Wenn sie dann

(d. h. nach Reinigung der Tafel und Skizzierung der Hauptlinien) an die Ausführung gehen", so heißt es etwa von diesen Malern, die wir vielleicht im Sinne platonischen Sprachgebrauchs als die „poietischen" oder „heuretischen" bezeichnen dürfen, „lassen sie ihr Auge häufig abwechselnd bald auf der einen, bald auf der anderen Seite verweilen, also einmal auf dem wahrhaft Gerechten, Schönen, Besonnenen und was sonst daher gehört, und dann wieder auf demjenigen, das unter Menschen dafür gilt, und stellen durch Mengen und Mischen aus ihren Materialien das Menschenbild her, in dessen Auffassung sie sich leiten lassen von dem, was Homer, wenn es unter den Menschen in die Erscheinung tritt, göttlich und göttergleich nannte." [2]) — Allein trotz solcher und ähnlicher Äußerungen [3]) bleibt es berechtigt, die platonische Philosophie als eine wenn auch nicht geradezu *kunstfeindliche*, so doch *kunstfremde* zu bezeichnen, und ist es verständlich, wenn fast alle Späteren — so insbesondere Plotin — aus ihren zahlreichen Ausfällen gegen die „mimetischen" Künste eine allgemeine Verdammung der bildenden Kunst als solcher herausgelesen haben. Denn indem Plato an die Hervorbringungen der Plastik und Malerei den ihnen wesensfremden Begriff einer erkenntnismäßigen Wahrheit, d. h. einer Übereinstimmung mit den Ideen, als Wertmaßstab heranträgt, kann sein philosophisches System für eine Ästhetik der bildenden Kunst als eines geistigen Gebietes sui generis keinen Raum haben (wie überhaupt eine prinzipielle Absonderung der ästhetischen Sphäre von der theoretischen und ethischen nicht vor dem 18. Jahrhundert erreicht worden ist), und muß er mit Notwendigkeit dazu gelangen, den Kreis derjenigen künstlerischen Erscheinungen, die er von seinem Standpunkt aus bejahen konnte, gar eng zu bemessen; und selbst in Ansehung dieses beschränkten Kreises kann der Kunst in seinen Augen nur ein bedingter Wert zukommen: wenn es die Aufgabe der Kunst sein soll, im Sinne der Ideen „*wahr*" zu sein, d. h. gewissermaßen mit der *Vernunfterkenntnis* in Konkurrenz zu treten, so muß es notwendig als ihr Ziel erscheinen, die sichtbare Welt unter Verzicht auf jene Individualität und Originalität, in der wir das vorzügliche Kennzeichen ihrer Leistungen zu erblicken gewohnt sind, auf niemals wandelbare, allgemein und ewig gültige Formen zurückzuführen (daher denn Plato folgerichtig der zuchtlosen griechischen Kunst die „vergesetzlichte" Kunst der Ägypter gegenüberstellt, deren Werke vor 10000 Jahren nicht schöner noch häßlicher gewesen seien als gegenwärtig, vielmehr in demselben Stile gearbeitet) [4]), und selbst wo dies nach Menschenmöglichkeit erreicht ist, kann doch das Kunstwerk nie einen höheren Rang beanspruchen, als den eines εἴδωλον, das bei aller scheinbaren Genauigkeit dennoch

mit seiner Idee in vieler Hinsicht in Widerspruch steht und ihr nicht näher zu kommen vermag als das ὄνομα, mit dessen Hilfe der Philosoph, der Not gehorchend, seine Einsichten zum Ausdruck bringt[5]). So bestimmt sich also der Wert einer künstlerischen Schöpfung, nicht anders als der Wert einer wissenschaftlichen Untersuchung, für Plato nach dem Maß theoretischer, und zwar besonders mathematischer Einsicht, die in ihr investiert worden ist[6]), und der weitaus größte Teil dessen, was allgemein als Kunst, und sogar große Kunst, gegolten hat und gilt, fällt für ihn unter den Begriff der μιμητική τέχνη, gegen die er im X. Buch des Staates und im „Sophistes" seine berühmten Verdammungsurteile geschleudert hat: entweder bringt der Künstler, günstigenfalls, gewissenhafte Abbilder hervor, die im Sinne der μίμησις εἰκαστική die Inhalte der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit, aber eben nur die Inhalte der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit, den Tatsachen entsprechend wiedergeben — dann begnügt er sich mit einer nutzlosen Verdoppelung der ohnehin nur die Ideen nachahmenden Erscheinungswelt[7]); oder aber er erzeugt unzuverlässige und trügerische Scheinbilder, die im Sinne der μίμησις φανταστική das Große verkleinern und das Kleine vergrößern, um unser unvollkommenes Auge irrezuleiten[8]) — dann steigert sein Produkt sogar die Verwirrung in unserer Seele und steht an Wahrheitswert selbst hinter der Erscheinungswelt zurück, ein τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας.[9]) — Nach einem bekannten Gedicht des Johann Tzetzes soll Phidias, als ὀπτικός und γεωμέτρης die scheinbare Verkleinerung der in großer Höhe befindlichen Dinge berücksichtigend, einer Athene objektiv unrichtige Proportionen gegeben und gerade dadurch den Sieg über Alkamenes davongetragen haben[10]); für Plato wäre dieses Werk ein Musterbeispiel jener Afterkunst gewesen, die, fast als ob sich diese Anklage ausdrücklich auf jenes Phidiasische Bildwerk bezöge, beschuldigt wird, mit Rücksicht auf die perspektivischen Veränderungen nicht τὰς οὔσας συμμετρίας, sondern τὰς δοξούσας εἶναι καλάς zur Geltung zu bringen.[11]) Auch von hier aus läßt es sich begreifen, daß seinem Ideal die Werke jener ägyptischen Maler und Bildhauer entsprachen, die nicht nur unwandelbar an fest geprägten Formeln festzuhalten schienen, sondern auch jegliche Konzession an die Gesichtswahrnehmung verabscheuten; und letzten Endes war es für ihn nicht der Künstler, sondern der Dialektiker, der die Ideenwelt zu offenbaren hatte. Denn während die Kunst bei der Hervorbringung der Bilder stehen bleibt, ist es das erhabene Vorrecht der Philosophie, die „Worte" nur als unterste Staffel eines Erkenntnisweges zu benutzen, der für den Bildner bereits mit der Hervorbringung des εἴδωλον abgeschlossen ist.[12])



Wenn wir nun demgegenüber einen Denker des 16. Jahrhunderts — also einer Zeit, die die bildende Kunst durchaus als „μίμησις", wenn auch nicht nur als Nachahmung im Sinn des „Realismus", aufzufassen gewohnt war —, nach seiner Vorstellung vom Wesen der platonischen Idee befragen, so lesen wir z. B. bei Melanchthon: „Certum est, Platonem ubique vocare Ideas perfectam et illustrem notitiam, ut Apelles habet in animo inclusam pulcherrimam imaginem humani corporis".[13]) Was diese Auslegung (die eingestandenermaßen Plato mit Aristoteles zu versöhnen versucht)[14]) von einer genuin-platonischen Begriffsbestimmung vor allem unterscheidet, ist zweierlei: einmal, daß die Ideen nicht mehr metaphysische Substanzen sind, die außerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt, aber auch außerhalb des Intellekts in einem ὑπερουράνιος τόπος existieren, sondern Vorstellungen oder Anschauungen, die im Geiste des Menschen selbst ihren Sitz haben, — sodann, daß es dem Denker dieser Zeit nunmehr als etwas Selbstverständliches erscheint, die Ideen vorzugsweise in der künstlerischen Tätigkeit sich offenbaren zu sehen. Der Maler, und nicht mehr der Dialektiker, ist es, auf den man jetzt in erster Linie Bezug nimmt, wenn vom Begriff der „Idea" die Rede ist.[15])

Der Ausspruch Melanchthons (der an und für sich kein Kunsttheoretiker war, ja der bildenden Kunst nicht einmal ein besonders lebhaftes Interesse entgegengebracht hat) erscheint in doppelter Weise bedeutsam: Zum einen läßt er uns voraussehen, daß nunmehr auch die eigentliche Kunsttheorie sich mit noch größerem Eifer der Ideenlehre bemächtigen, oder besser, mit noch stärkerer Gewalt in deren Einfluß-Sphäre hineingezogen werden wird — zum andern legt er uns die Frage nahe, auf welche Weise es möglich wurde, daß gerade der Begriff der Idee, aus dem ja Plato selbst so oft die Inferiorität der künstlerischen Tätigkeit gefolgert hatte, jetzt umgekehrt beinahe als ein spezifisch kunsttheoretischer verwendet wird. Die Beantwortung dieser Frage wird uns durch Melanchthon selber erleichtert; er beruft sich für seine Auffassung des Ideebegriffs auf Cicero[16]) und weist uns somit darauf hin, daß schon die Antike selbst, der Renaissance-Anschauung gleichsam den Boden bereitend, den platonischen Ideebegriff zu einer Waffe gegen die platonische Kunstauffassung umgebildet hatte.



DIE ANTIKE

iceros „Orator“, eine in die Form einer theoretischen Lehrschrift eingekleidete Selbstapologie[17]), vergleicht den vollkommenen Redner mit einer „Idee“, die wir nicht in der Erfahrung anzutreffen, sondern nur im Geiste uns vorzustellen vermögen, und insofern auch mit dem Gegenstand der künstlerischen Darstellung, der ebenfalls in seiner ganzen Vollkommenheit nicht mit Augen erblickt werden könne, vielmehr als bloßes Denkbild im Innern des Künstlers lebe: „Nach meiner Behauptung gibt es in keiner Gattung etwas so Schönes, daß nicht dasjenige, wonach es, gleich dem Abbild eines Antlitzes, kopiert ist, noch schöner wäre; dieses aber können wir weder mit Augen noch mit Ohren noch mit einem anderen Sinne erfassen, sondern wir erkennen es allein im Geist und in Gedanken; daher können wir uns auch, hinaus über die Bildwerke des Phidias, die in ihrer Gattung das Vollkommenste sind, was wir sehen, und hinaus über die Gemälde, die ich angeführt habe[18]), noch schönere denken; und als jener Künstler den Zeus und die Athene schuf, hat er keinen (sc. wirklichen) Menschen betrachtet, den er hätte nachbilden können, sondern in seinem eigenen Geiste wohnte eine erhabene Vorstellung der Schönheit; die sah er an, in sie versenkte er sich, nach ihrem Vorbild lenkte er Kunst und Hantierung. Wie es nun auf dem Gebiete der bildenden Kunst etwas Vollendetes und Erhabenes gibt, auf dessen erdachte Gestalt die als solche der sinnlichen Wahrnehmung nicht zugänglichen Gegenstände (sc. die darzustellenden göttlichen Wesen) bei ihrer künstlerischen Wiedergabe bezogen werden[19]), so sehen wir die Gestalt der vollkommenen Beredsamkeit allein im Geiste und suchen nur ihr Abbild mit den Ohren aufzufassen. Diese Formen der Dinge nennt Plato,

jener gewaltige Lehrer und Meister nicht nur im Denken, sondern auch im Vortrag, Ideen; er leugnet ihre Vergänglichkeit und behauptet, daß sie ewig Bestand haben und nur in der Vernunft und im Denken beschlossen liegen. Das Übrige entstehe und vergehe, fließe und gleite, und verharre nicht lange in einem und demselben Zustand."[20]) In dieser rhetorisch begeisterten Schilderung des bildnerischen Schaffens dient in der Tat der platonische Ideebegriff dazu, die platonische Kunstauffassung Lügen zu strafen: hier ist der Künstler weder ein Nachahmer der platten und trügerischen Erscheinungswelt, noch auch ein an starre Normen gebundener und dennoch letzten Endes vergeblich sich abmühender Hindeuter auf eine metaphysische οὐcία, sondern in seinem eigenen Geiste wohnt ein herrliches Urbild der Schönheit, auf das er, als ein Schaffender, den inneren Blick zu richten vermag; und wenngleich die ganze Vollkommenheit dieses inneren Urbildes in das geschaffene Werk nicht eingehen kann, so hat dasselbe doch ein Schönes zu offenbaren, das mehr ist, als das Abbild einer reizvollen, aber nur den trüglichen Sinnen gegebenen „Wirklichkeit", und dennoch etwas anderes, als der bloße Reflex einer im Grunde nur durch den Intellekt erkennbaren „Wahrheit". Es leuchtet ein, daß eine solche Wendung des platonischen Gedankens (die sich kaum erst im Geiste Ciceros vollzogen hat) nur unter einer doppelten Voraussetzung möglich war: Es mußte sich sowohl der Begriff vom Wesen der Kunst, als der Begriff vom Wesen der Idee in einem unplatonischen, ja antiplatonischen Sinne verschoben haben. Was das Erstere angeht, so hat zunächst einmal rein äußerlich die Schätzung der Kunst und des Künstlers im hellenistisch-römischen Milieu gewaltig zugenommen: zuerst der Maler[21]), dann aber auch der Bildhauer (dessen schmutzige und mühsame Arbeit dem Denken der griechischen Blütezeit als etwas besonderes Banausisches gelten mußte)[22]), wird in immer höherem Grade als eine hervorragende, ja begnadete Persönlichkeit anerkannt[23]); die Malerei wird, wenn wir Plinius glauben dürfen, ausdrücklich in die Reihe der freien (d. h. eines frei Geborenen würdigen) Künste aufgenommen[24]), Kunstkennerschaft und Kunstschriftstellerei beginnen aufzublühen, der Sammeltrieb regt sich, die Gunst der Fürsten und Reichen tut ein Übriges, um das Ansehen der Künste zu heben; und wenn die „mimetischen Künste" von Plato um der Wahrheit willen aus seinem Staate ausgeschlossen werden sollten[25]), so heißt es in der Einleitung zu Philostrats Εἰκόνες (mit merkwürdigem Anklang an einen bekannten Ausspruch Leonardo da Vincis)[26]): „Ὅςτις μὴ ἀςπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ δὲ καὶ ςοφίαν"[27]) — „Wer die Malerei nicht liebt, der tut ein

Unrecht an der Wahrheit und der Weisheit". Schon dieser Ausspruch zeigt, daß mit der äußeren Höherbewertung der Künste auch eine innere Höherbewertung der Kunst verbunden war, — daß das, was Plato entweder völlig zu leugnen geneigt war, oder aber nur unter Aufopferung der künstlerischen Freiheit und Originalität für erreichbar hielt, zu immer allgemeinerer Anerkennung gelangt war: die Autonomie der Kunst gegenüber der scheinhaften und unvollkommenen Wirklichkeit. Das Denken der Antike, soweit es sich die Kunst zum Gegenstand nahm, hat ja (genau wie später das der Renaissance) von Anfang an in aller Naivität zwei gegensätzliche Motive nebeneinandergestellt: die Vorstellung, daß das Kunstwerk weniger sei, als die Natur, insofern es sie lediglich, im besten Falle bis zur Täuschung, nachbilde — und die Vorstellung, daß das Kunstwerk mehr sei, als die Natur, insofern es, die Mängel ihrer einzelnen Produkte ausgleichend, ihr selbständig ein neu geschaffenes Bild der Schönheit gegenüberstelle. Neben den endlos variierten Anekdoten von den gemalten Trauben, durch die die Sperlinge sich anlocken lassen, von den gemalten Pferden, denen die wirklichen zuwiehern, von dem gemalten Vorhang, der selbst das Künstlerauge zu täuschen vermag, neben den zahllosen Epigrammen auf die Naturwahrheit der myronischen Kuh[28]) steht das Eingeständnis, daß die Werke eines Polyklet der menschlichen Erscheinung eine „über die Wahrheit hinausgehende Anmut" verliehen hätten[29]), steht die Mißbilligung jenes Demetrius, der in der Naturtreue zu weit gegangen sei und die Ähnlichkeit zu sehr der Schönheit vorangestellt habe[30]), und stehen die vielen Dichterstellen, in denen die schier übernatürliche Schönheit eines Menschen durch einen Vergleich mit Bildsäulen oder Gemälden gefeiert wird. Schon Sokrates setzt es als etwas Selbstverständliches voraus, daß die Malerei, obgleich an sich eine εἰκασία τῶν ὁρωμένων, dennoch, „da man nicht leicht auf einen Menschen trifft, der in allen Teilen untadelhaft wäre", genötigt und befähigt sei, einen dargestellten Körper schön erscheinen zu lassen, indem sie aus vielen Körpern das bei jedem Schönste zusammenfüge[31]), und von demselben Zeuxis, der die sperlingstäuschenden Trauben gemalt haben soll, wird die (vor allem in der Renaissance) bis zum Überdruß wiederholte Geschichte erzählt, wie er sich zur Darstellung der Helena die fünf schönsten Jungfrauen der Stadt Kroton erbeten habe, um von jeder den schönsten Teil für sein Bild zu verwenden[32]); sogar der „kunstfeindliche" Plato hat an einer höchst merkwürdigen Stelle sein eigenes Musterbild des vollkommenen Staates, das in der Wirklichkeit niemals ein voll entsprechendes Gegenstück finden kann, mit der Schöpfung eines Malers verglichen,

der in seinem Gemälde ein „Paradeigma" des allerschönsten Menschen gegeben habe und als vortrefflicher Künstler einzuschätzen sei, nicht obgleich, sondern gerade weil er die empirische Möglichkeit einer so vollkommenen Erscheinung nicht nachweisen könne.[33]) Aristoteles hat diese Grundanschauung in der ihm eigenen lapidaren Weise folgendermaßen formuliert: „Die großen Menschen unterscheiden sich von den gewöhnlichen ebenso, wie schöne von unschönen, und wie kunstreich Gemaltes von Wirklichem, nämlich dadurch, daß das vielfach Zerstreute in Eines versammelt ist, — „τῷ cυνῆχθαι τὰ διεcπαρμένα εἰc ἕν."[34])

So ist, bei allem Festhalten an dem Begriff der μίμηcιc, dem Denken auch der griechischen Antike die Vorstellung keineswegs fremd gewesen, daß der Künstler der Natur nicht nur als ihr gehorsamer Kopist, sondern auch als ihr selbständiger, ihre notwendigen Unvollkommenheiten aus freiem schöpferischen Vermögen verbessernder Rivale gegenüberstehe; und mit der immer stärkeren Wendung vom Anschaulichen zum Intellektuellen, die für die Entwicklung der spätgriechischen Philosophie bezeichnend ist (man denke nur an die allegorisierenden Mythendeutungen der stoischen Diatribe), bricht sich sogar die Überzeugung Bahn, daß eine höchste Kunst des sinnfälligen Vorbildes durchaus zu entraten, vom Eindruck des wirklich Wahrnehmbaren sich völlig zu emanzipieren vermöge. Den Endpunkt jener zweiten Linie hellenischen Denkens — denn neben ihr besteht die andere unverändert weiter — bezeichnen, auch sie nicht zufällig gerade auf den Zeus des Phidias sich beziehend[35]), Aussprüche wie der des Dion Chrysostomos, in dessen olympischer Rede es heißt: „Nicht einmal ein Wahnsinniger würde der Meinung sein, daß der olympische Zeus des Phidias hinsichtlich seiner Größe und Schönheit irgendeinem Sterblichen ähnlich ist"[36]), oder der des älteren Philostrat, der seinen Apollonius von Tyana der höhnischen Frage eines Ägypters, ob denn Phidias oder die anderen griechischen Künstler im Himmel gewesen wären und die Götter in ihrer wahren Gestalt betrachtet hätten, mit der denkwürdigen Antwort begegnen läßt: „Die Phantasie hat das getan, die eine bessere Künstlerin ist, als die Nachahmung, denn die Nachahmung wird darstellen, was sie sah, die Phantasie aber, was sie nicht sah".[37])

Damit sind wir an den Punkt gelangt, von dem aus die bei Cicero vollzogene Gleichsetzung der platonischen Idee mit einer dem Geist des Malers oder Bildners innewohnenden „künstlerischen Vorstellung" verständlich zu werden beginnt. Denn wenn die Kunstkritik — mit Leidenschaft gegen die schon in der heidnischen Antike sich

regende bildfeindliche Richtung Partei ergreifend und sie gewissermaßen mit ihren eigenen spiritualistischen Argumenten bekämpfend — dazu gelangt war, den Gegenstand der Darstellung vom Range einer äußerlich-wahrnehmbaren Wirklichkeit zum Range einer innerlich-geistigen Vorstellung zu erheben, so zeigte sich umgekehrt die Philosophie in steigendem Maße geneigt, das Prinzip der Erkenntnis, d. h. die Idee, vom Range einer metaphysischen οὐcία zum Range eines bloßen ἐννόημα herabzuziehen: in demselben Maße, wie das künstlerische Objekt der Sphäre empirischer Wirklichkeit entstiegen war, war die philosophische Idee dem ὑπερουράνιος τόπος entsunken, und beiden war damit (wenn auch noch nicht in psychologischem Sinne) als Ort das menschliche Bewußtsein angewiesen, innerhalb dessen nun dieses mit jenem zur Einheit verschmelzen konnte. Denn einmal hatte die Stoa die platonischen Ideen zu jenen eingeborenen, der Erfahrung vorangehenden ἐννοήματα oder „notiones anticipate" umgedeutet, die wir zwar kaum als „subjektiv" im Sinne des modernen Sprachgebrauches aufzufassen haben, die aber immerhin den transszendenten Wesenheiten Platos als immanente Bewußtseinsinhalte gegenübertreten[38]) — sodann aber (und das erscheint in unserem Zusammenhang noch wichtiger) hatte Aristoteles den antithetischen Dualismus zwischen Ideenwelt und Erscheinungswelt auf dem Gebiet der Erkenntnistheorie durch das synthetische Wechselverhältnis zwischen allgemeinem Begriff und individueller Einzelvorstellung, auf dem Gebiet der Natur- und Kunstphilosophie aber durch das synthetische Wechselverhältnis zwischen Form und Materie ersetzt: „Γίγνεται πᾶν ἔκ τε τοῦ ὑποκειμένου καὶ τῆς μορφῆς", d. h. was immer von Natur oder durch Menschenhand entsteht, entsteht nicht mehr als Nachahmung einer bestimmten Idee durch eine bestimmte Erscheinung, sondern durch Eingehen einer bestimmten Form in einen bestimmten Stoff; ein individueller Mensch ist „diese so und so beschaffene Form in diesem Fleisch und Bein"[39]), und was die Werke der Kunst betrifft, so unterscheiden sie sich von den Erzeugnissen der Natur nur dadurch, daß ihre Form, bevor sie in die Materie eingeht, in der Seele des Menschen ist: „'Ἀπὸ τέχνης δὲ γίγνεται, ὅcων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ".[40])

Unter dem Einfluß dieser aristotelischen Kunstdefinition (die, alle „artes", auch die des Arztes oder Landwirts, mitumfassend, für das Denken des Mittelalters eine unendlich größere Bedeutung gewinnen sollte als die auf die Künste im engeren Sinne bezüglichen, erst in der Renaissance wieder zum Leben erwachenden Gedanken der Poetik) vermochte sich die Gleichsetzung der künstlerischen Vorstellung mit

der Idee besonders zwanglos zu vollziehen, zumal Aristoteles der „Form" im allgemeinen, und der in der Seele des Künstlers vorhandenen, durch seine Tätigkeit in die Materie übertragenen „inneren Form" im besonderen, die platonische Benennung des εἶδος belassen hatte. Die Formulierung Ciceros, so dürfen wir sagen, bedeutet einen Ausgleich zwischen Aristoteles und Plato (einen Ausgleich aber, der seinerseits schon das Bestehen einer antiplatonischen Kunstauffassung voraussetzt): jene im Geiste des Phidias vorhandene „forma" oder „species", auf welche hinblickend er seinen Zeus erschafft, ist gleichsam eine Zwitterbildung aus dem aristotelischen ἔνδον εἶδος, mit dem sie die Eigenschaft teilt, eine bewußtseinsimmanente Vorstellung zu sein, und der platonischen Idee, mit der sie die Eigenschaft der absoluten Vollendung, des „perfectum et excellens" gemeinsam hat.

Nun enthält aber diese ciceronianische Ausgleichsformel, gerade weil sie eine Ausgleichsformel ist, ein eigentümliches Problem, das, wenn auch ohne dem Denken als solches bewußt zu werden, zur Auflösung drängte. Wenn jenes innere Bild, das den eigentlichen Gegenstand des Kunstwerks darstellt, nichts anderes ist, als eine im Geiste des Künstlers lebende Vorstellung, eine „cogitata species" — was garantiert ihm dann jene Vollkommenheit, durch die es die Erscheinungen der Wirklichkeit übertreffen soll? Und umgekehrt, wenn es tatsächlich jene Vollkommenheit besitzt, muß es dann nicht etwas ganz anderes sein, als eine bloße „cogitata species"? Diese Alternative zu entscheiden, war letzten Endes nur auf zwei Wegen möglich: entweder dadurch, daß man der nunmehr mit der „künstlerischen Vorstellung" identifizierten Idee ihre höhere Vollkommenheit absprach — oder aber dadurch, daß man diese höhere Vollkommenheit metaphysisch legitimierte. Die Entscheidung im Sinne der ersteren Möglichkeit vollzieht sich bei Seneca, die im Sinne der zweiten im Neuplatonismus.

Seneca läßt durchaus die Möglichkeit zu, daß der Künstler an Stelle eines sichtbaren Natur-Objekts eine in ihm selbst erzeugte Vorstellung nachbilden kann, allein er sieht zwischen dieser und jenem nicht nur keinen Wertunterschied, sondern auch keinen Wesensunterschied: es ist für ihn nicht mehr eine Frage des Wertes oder der Gesinnung, sondern eine reine Tatsachenfrage, ob der Künstler nach einem realen oder idealen Objekt arbeitet, ob ihm sein Gegenstand als wirkliche Erscheinung vor Augen tritt oder als innere Vorstellung im Geiste wohnt. Der 65. Brief zählt (im Anschluß an Aristoteles) zunächst vier „Ursachen" des Kunstwerks auf: „die Materie, aus der es entsteht, den Künstler, durch den es entsteht, die Form, in der

es entsteht und den Zweck, um dessentwillen es entsteht" (z. B. Gelderwerb, Ruhm, religiöse Devotion). „Diesen vier Ursachen," so heißt es dann weiter, „fügt Plato noch eine fünfte hinzu, das Vorbild (Exemplar), das er selber Idee nennt: das ist nämlich dasjenige, worauf der Künstler hinblickt, um sein beabsichtigtes Werk auszuführen; es tut aber nichts zur Sache, ob er dies Vorbild außer sich hat und seine Augen darauf richten kann, oder in sich als eines, das er selbst dort konzipiert und aufgestellt hat." In diesem Sinne verstanden, kommt der Begriff der künstlerischen Idee im Grunde völlig überein mit dem des Darstellungs-Gegenstandes im Gegensatz zur Darstellungs-Form (die Seneca mit völlig unplatonischem Sprachgebrauch als idos = εἶδος bezeichnet), ja er kann geradezu auf das natürliche Modell bezogen werden: „Nimm an, ich will Dein Bildnis malen", so ist in einem andern seiner Briefe zu lesen. „Als Vorbild des Gemäldes habe ich Dich, und von Dir nimmt der Geist eine gewisse Erscheinung (habitus), die er in seinem Werk zum Ausdruck bringt; also ist jenes Antlitz, das mich belehrt und unterweist, und nach dem die Nachahmung sich richtet, die Idee . . . ."; und weiter: „Vorhin berief ich mich auf den Maler. Wenn dieser ein Bildnis des Virgil malen wollte, so blickte er ihn an. Seine Idee war das Antlitz Virgils, das Vorbild des Kunstwerkes. Was der Künstler von diesem Vorbild übernimmt und in das Werk eingehen läßt, ist das Idos (= εἶδος; hier, wie schon oben = Form); jenes ist das Vorbild, dieses die Form, die dem Vorbild entnommen wird und in das Werk eingeht. Jenes ahmt der Künstler nach, dieses erschafft er. Ein Antlitz hat die Statue — das ist das Idos; ein Antlitz hat das Naturvorbild, das der Künstler bei der Gestaltung der Statue betrachtete — das ist die Idee."[42])

Hat also für Seneca die innere Gegenstandsvorstellung nicht den mindesten Vorrang vor der äußeren Gegenstandsanschauung, ja, kann er diese wie jene unterschiedslos mit der Bezeichnung „Idea" belegen[43]), so unternimmt es umgekehrt die Philosophie Plotins, dem ἔνδον εἶδος des Künstlers einen metaphysischen Anspruch auf den Rang eines „vollkommenen und erhabenen Urbildes" zu erstreiten. Plotin hat sich bewußt gegen die platonischen Ausfälle wider die μιμητικὴ τέχνη gewendet: „Wenn einer die Künste verachtet, weil sie als Nachahmerinnen der Natur tätig sind, so ist zunächst einmal zu sagen, daß auch die Naturdinge anderes nachahmen; dann aber muß man wissen, daß sie nicht einfach das Sichtbare wiedergeben, sondern zurückgehen auf die Prinzipien (λόγοι), in denen die Natur ihrerseits ihren Ursprung hat, und ferner, daß sie vieles von sich aus leisten und hinzufügen,

wo etwas (sc. zur Vollkommenheit) fehlt, denn sie besitzen die Schönheit. Phidias hat seinen Zeus nach nichts Sichtbarem geschaffen, sondern er machte ihn so, wie Zeus selber erscheinen würde, wenn er sich unserm Auge offenbaren wollte."[44])

Damit ist in der Tat der künstlerischen Idee eine vollkommen neue Stellung angewiesen: sie, die der Künstler im Geiste erschaut, ist auf der einen Seite der starren Unbeweglichkeit, die ihr bei Plato anzuhaften schien, entkleidet, ist zur lebendigen „Vision" des Künstlers geworden[45]) — und doch kommt ihr, ganz anders als der „cogitata species" ciceronianischer Prägung, über dieses ihr Dasein als Inhalt des menschlichen Bewußtseins hinaus der Rang des metaphysisch Gültigen und Objektiven zu. Denn das, was den inneren Vorstellungen des Künstlers das Recht gibt, der Wirklichkeit als autonome und sie an Schönheit überragende εἴδη gegenüberzutreten, ist nunmehr die Tatsache, daß sie identisch sind (oder doch identisch sein können) mit den Prinzipien, in denen die Natur selbst ihren Ursprung hat, und die dem Künstlergeist in einem Akte intellektueller Anschauung sich offenbaren, — daß sie, obgleich kunstpsychologisch betrachtet nur „Vorstellungen" im Sinne der ciceronianischen „species" oder „formae", dennoch kunstmetaphysisch betrachtet ein überwirkliches und überindividuelles Dasein besitzen. Es ist im Munde Plotins weit mehr als bloße Floskel, wenn es von Phidias heißt, daß er den Zeus so dargestellt habe, wie Zeus selber erscheinen würde, wenn er den Blicken der Menschen sich offenbaren wollte: das „Bild", das Phidias in seinem Innern trägt, ist im Sinne plotinischer Metaphysik nicht nur die Vorstellung des Zeus, sondern sein Wesen. Für Plotin ist also der künstlerische Geist zu einem Wesens- und, wenn man so sagen darf, Schicksalsgenossen des schaffenden Νοῦς geworden, der seinerseits gleichsam die aktualisierte Form des Unergründlich-Einen, Absoluten ist. Denn auch der Νοῦς erzeugt, plotinischer Anschauung zufolge, die Ideen aus und in sich selbst (während der platonische δημιουργός auf sie, als außer ihm Seiende, nur hinblickt), und auch er muß, „überfließend", seine reinen und unkörperlichen Gedanken in eine Welt des Raumes ergießen, innerhalb derer Form und Materie auseinandertreten, und die Reinheit und Einheit des ursprünglichen Bildes verloren geht. Wie die Naturschönheit für Plotin in einem Hindurchleuchten der Idee durch den nach ihrem Bilde geformten, aber nie ganz formbaren Stoff besteht[46]), so besteht auch die Schönheit des Kunstwerks darin, daß in die Materie eine ideale Form „hineingesandt" wird und, ihre rohe Trägheit überwindend, sie gleichsam durchseelt oder vielmehr zu durch-

seelen versucht.[47]) — So kämpft also die Kunst denselben Kampf wie der Noûc — den Kampf um den Sieg der Form über das Formlose[48]) — und es ist merkwürdig zu sehen, wie unter diesem Aspekt die aristotelische Disjunktion „ὕλη und εἶδος“ (denn es ist eine aristotelische) einen vollkommen neuen Sinn gewinnt. Auch Aristoteles hatte es schon ausgesprochen, daß die Form des Kunstwerks in der Seele seines Schöpfers da sei, noch ehe sie in die Materie eingehe[49]), und zur Verdeutlichung dieses Sachverhalts bereits die von Plotin wiederaufgegriffenen Beispiele des im Geiste des Architekten ersonnenen Hauses und der vom Bildhauer erdachten Statue herangezogen[50]); auch er hatte die Unteilbarkeit der reinen Form der Teilbarkeit der materiell inkarnierten gegenübergestellt[51]); und auch für ihn ist die Form in jeder Beziehung der Materie überlegen: sie ist mehr Sein, mehr Substanz, mehr Natur, mehr Ursache als die Materie, ist ihr gegenüber etwas Besseres und Göttlicheres. Allein gleichwohl ist Aristoteles sehr weit davon entfernt, der Materie ein grundsätzliches Widerstreben oder auch nur eine grundsätzliche Gleichgültigkeit gegen das Geformtwerden beizumessen. Im Gegenteil, die ὕλη (die er ganz ausdrücklich nicht als ein κακόν betrachtet wissen will) besitzt nach seiner Ansicht ebenso die potentielle Möglichkeit des vollkommenen Geformtwerdens, wie das εἶδος die aktuelle Kraft des vollkommenen Formens; ja, die Materie „sehnt sich nach der Form als ihrer Ergänzung, wie das Weibliche nach dem Männlichen“.[52])

Demgegenüber ist die ὕλη für Plotin das schlechthin Böse, gar nicht Seiende; niemals vollkommen informierbar[53]), wird sie durch das εἶδος nicht wahrhaft erfüllt, sondern behält auch im Zustand des (scheinbaren) Geformtseins ihren bloß negativen, sterilen und feindlichen Charakter: ein durch die Form nicht Affizierbares (ἀπαθές)[54]), das eben deshalb, weil es stets dem εἶδος fremd bleibt, ihm — unter dem Gesichtspunkt dieses εἶδος angesehen — widerstrebt. So gewinnt die Auseinandersetzung zwischen Form und Materie für das Denken Plotins, der ja unter dem εἶδος nicht nur im Sinne Aristoteles' die Form, sondern zugleich auch im Sinne Platos die Idee verstand, den Charakter eines Kampfes zwischen Kraft und Unkraft (die der Kraft gegenüber als Widerstand wirkt), Schönheit und Häßlichkeit, Gutem und Bösem. Wenn für Aristoteles ein Wertvergleich zwischen dem intelligibeln und dem wirklichen Hause, der intelligibeln und der wirklichen Statue im Grunde sinnlos gewesen wäre, weil eben, solange die Form noch nicht in die Materie eingegangen ist, das Haus noch gar nicht eigentlich „Haus“, und die Statue noch gar nicht eigentlich „Statue“ sei[55]), steht für Plotin — von dessen Standpunkt

aus das der Erscheinungswelt angehörige Gebilde ja nicht sowohl inkarnierte Form, als vielmehr nachgeahmte Idee bedeutet — das materielle, sinnlich wahrnehmbare αἰσθητόν dem ideellen νοητόν gegenüber an ästhetischem und ethischem Werte so sehr zurück, daß es überhaupt nur insofern „schön" genannt werden kann, als es dieses Letztere erkennen oder vielmehr ahnen läßt: „Wie kann der Baumeister das äußere Haus dem inneren εἶδος des Hauses anpassen und sagen, daß es schön ist? Nur deshalb, weil das äußere Haus, wenn man die Steine wegdenkt, das innere εἶδος ist, geteilt zwar durch die Masse der Materie, im Sein aber unteilbar, obgleich als Vielheit erscheinend"[56]. Ganz folgerichtig hat daher Plotin, für den der Weg vom Einen zum Vielen ja stets ein Weg vom Vollkommenen zum Unvollkommenen ist, die für die klassische Antike und die klassische Renaissance in gleicher Weise verbindliche Definition der Schönheit als einer συμμετρία und εὔχροια, d. h. einer „Maßentsprechung der Teile zueinander und zum Ganzen, verbunden mit einer angenehmen Farbe," mit förmlicher Leidenschaft bekämpft[57]; denn da eine „Zusammenstimmung der Teile" notwendig Teile voraussetzt, so würde bei der Anerkennung einer solchen Definition nur Zusammengesetztes, nicht aber Einfaches schön sein können, d. h. es würde dasjenige, was tatsächlich nur eine durch die Teilbarkeit des materiellen Gebildes bedingte Erscheinungsform der Schönheit ist, zu ihrem Prinzip erhoben werden, während in Wahrheit sowohl die natürliche als die künstlerische Schönheit plotinischer Anschauung zufolge ausschließlich in jener μετοχὴ τοῦ εἴδους begründet ist[58], die in den rein phänomenalen Eigenschaften der συμμετρία und εὔχροια gleichsam nur notgedrungen ihren Ausdruck findet.

Aus allem diesen geht hervor, daß die wesentlich „poietische" oder „heuretische" Auffassung der bildenden Künste, wie Plotin sie zur Anerkennung zu bringen versucht hat, die Stellung derselben nicht minder gefährlich bedroht, als die wesentlich „mimetische", wie sie von Plato vorzugsweise betont wurde — nur von genau entgegengesetzter Richtung aus: bestreitet die „mimetische" Auffassung, derzufolge die Kunst nur eine Nachahmung der Sinnenwelt bedeutet, derselben ihr Recht, indem sie ihr Ziel als nicht erstrebenswert erklärt, so bestreitet die „heuretische", laut welcher die Kunst die erhabene Aufgabe hat, ein εἶδος in die widerstrebende Materie „hineinzusenden", die Möglichkeit ihres Erfolges, indem sich ihr Ziel als nicht erreichbar erweist. Wohl entsteht Schönheit, wenn der Bildhauer den rohen Stein „wegnimmt und abschabt, glättet und reinigt, bis er dem Werk ein schönes Antlitz angebildet hat"[59], aber eine

höhere Schönheit wohnt da, wo der Idee der Abfall in die Welt des Stofflichen von Anfang an erspart bleibt, — wohl ist es schön, wenn die Form über die Materie siegt, aber noch schöner ist es, wenn dieser Sieg (der ja doch nie ein vollkommener sein kann) gar nicht vonnöten ist: „Nimm an, es liegen zwei Steinblöcke nebeneinander, der eine ungeformt, von der Kunst noch nicht berührt, der andere künstlich bearbeitet zu einer Götter- oder Menschenstatue — falls zu einer Götterstatue, etwa zum Bilde einer Muse oder Grazie, falls zu einer Menschenstatue, nicht zum Bilde eines Beliebigen, sondern eines solchen, den erst die Kunst aus allen schönen Menschen geschaffen hätte.[60]) Dann wird der von der Kunst zu einem Bilde des Schönen geformte Steinblock schön erscheinen, nicht, weil er ein Steinblock ist (denn dann wäre der andere ebenso schön), sondern wegen der Gestalt, die ihm die Kunst gegeben hat. Diese Gestalt besaß nicht der Stoff, sondern sie war im entwerfenden Künstler[61]), und zwar bevor sie in den Stein gelangte. Sie war aber im Künstler, nicht insofern dieser Augen oder Hände besaß, sondern insofern er an der Kunst teilhatte. Es war also in der Kunst diese Schönheit viel größer. Denn die der Kunst innewohnende Schönheit geht nicht selbst in den Stein ein, sodern sie bleibt in sich beruhen, und in den Stein geht nur eine geringere, von ihr abgeleitete, und auch diese beharrt nicht rein in sich selbst und so, wie der Künstler sie wollte, sondern sie offenbart sich nur insoweit, als der Stein der Kunst gehorchte.“[62]) — So sind also („denn je mehr die Schönheit, in die Materie hineingehend, in ihr sich ausbreitet, um so schwächer ist sie im Vergleich zu der, die in sich selber verharrt“)[63]) die Gedanken eines „Raphael ohne Hände“ im letzten Grunde wertvoller, als die Gemälde des wirklichen Raphael, und wenn die geschaffenen Kunstwerke der „Mimesis“-Theorie zufolge bloße Nachahmungen des scheinhaft Sinnlichen waren, so sind sie, sub specie der „Heuresis“ betrachtet, bloße Hindeutungen auf ein in ihnen selbst nicht realisiertes und auch nicht realisierbares νοητὸν κάλλος, das letzten Endes mit dem „höchsten Guten“ identisch ist. Der Weg zur Anschauung dieser „intelligibeln Schönheit, die gleichsam in einem verborgenen Tempel wohnt“[64]), führt immer weiter — auch über die Werke der Kunst hinaus: „Was nun erblickt jenes innere Auge? Denn eben erwacht, wird es nicht gleich den höchsten Glanz ertragen können. Gewöhnt muß die Seele werden zuerst an den Anblick schöner Beschäftigungen, dann an den Anblick schöner Werke, nicht so sehr solcher, die die Künste hervorbringen, sondern solcher, die von guten Menschen ge-

tan werden, und endlich muß sie die Seele derer anschauen, die diese schönen Werke verrichten."[65]) „Denn," so heißt es an einer der eindrucksvollsten Stellen des Buches über die Schönheit, „wer die körperliche Schönheit betrachtet, der darf sich nicht an sie verlieren, sondern er muß erkennen, daß sie ein Bild und eine Spur und ein Schatten ist, und fliehen zu dem, dessen Abbild sie darstellt. Denn wenn einer hinstürmte und das als etwas Wahres erfassen wollte, was doch nur ein schönes Spiegelbild im Wasser ist, dann wird es ihm ebenso gehen, wie demjenigen, von dem ein sinnvoller Mythos erzählt, daß er ebenfalls ein Spiegelbild ergreifen wollte und dabei in der Tiefe des Gewässers verschwand; auf dieselbe Weise wird der, der an der körperlichen Schönheit festhält und nicht von ihr lassen will, nicht mit dem Körper, sondern mit der Seele in finstere und dem Geiste grauenvolle Abgründe versinken, wo er als ein Blinder im Orkus weilt und, dort wie hier, mit Schatten verkehrt."[66])

Wenn also der platonische Angriff die Künste des Verbrechens zeiht, den inneren Blick des Menschen beständig bei sinnlichen Bildern festzuhalten, d. h. ihm die Anschauung der Ideenwelt geradezu zu versperren, so verurteilt sie die plotinische Verteidigung zu dem tragischen Schicksal, den inneren Blick des Menschen immer aufs neue über diese sinnlichen Bilder hinauszutreiben, d. h. ihm die Aussicht auf die Ideenwelt zwar zu eröffnen, aber zugleich zu verschleiern. Als Nachahmungen der Sinnenwelt aufgefaßt, entbehren die Werke der Kunst der höheren geistigen oder, wenn man so will, symbolischen Bedeutung — als Offenbarungen der Idee aufgefaßt, entbehren sie der ihnen eigentümlichen Endgültigkeit und Autarkie; und es scheint, als ob die Ideenlehre, wenn anders sie ihren eigenen metaphysischen Standpunkt nicht aufgeben will, mit einer gewissen Notwendigkeit dazu gelangen müsse, dem Kunstwerk entweder das eine oder das andere streitig zu machen.



DAS MITTELALTER

Die ästhetische Anschauung des Neuplatonismus, die — in schneidendem Gegensatz zu Mörikes: „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst" — in jeder Erscheinungsform des Schönen nur das unzureichende Symbol einer nächsthöheren Erscheinungsform desselben erblickt, sodaß die sichtbare Schönheit gleichsam nur den Reflex einer unsichtbaren, und diese wiederum nur den Reflex der absoluten darstellt: diese ästhetische Anschauung, so merkwürdig übereinstimmend mit dem symbolhaft-geistigen Charakter, der die Kunstgebilde der späten Antike von denen der klassischen unterscheidet, konnte von der frühchristlichen Philosophie so gut wie unverändert übernommen werden. Auch Augustinus anerkennt, daß die Kunst ein Schönes zur Anschauung bringe, das — weit entfernt, nur den Naturgegenständen anzuhaften und nur durch deren Nachahmung in die Kunstwerke eingehen zu können — vielmehr im Geiste des Künstlers selber wohne und unmittelbar von hier aus in den Stoff übertragen werde; allein auch für ihn ist dieses Sichtbar-Schöne nur ein schwaches Gleichnis des Unsichtbaren, und die Bewunderung der schönen Einzelgestalten, die der kunstreiche Meister in seiner Seele getragen und, gleichsam als ein Mittler zwischen Gott und der Welt der Materie, in seinem Werke sichtbar gemacht hat, führt ihn darüber

hinaus zur Anbetung der einen großen Schönheit, die „über den Seelen ist“ — die „Pulchra“, die der Künstler im Geiste erfassen und mit der Hand offenbaren kann, sind abgeleitet von jener einen „Pulchritudo‘, die wir nicht in den Kunstwerken, sondern nur jenseits ihrer zu verehren haben: „Wie unendlich haben die Menschen die verschiedenen Künste und Fertigkeiten vermehrt in bezug auf die Anfertigung von Kleidern, Schuhen, Gefäßen und mannigfachem Gerät, auch Gemälden und allerhand Bildern, und zwar weit hinaus über notwendigen und mäßigen Gebrauch oder fromme Bedeutung, vielmehr zum Anreiz der Augen, nach außen hin nachjagend dem, was sie schaffen, aber innerlich den verlassend, von dem sie geschaffen sind, und vergessend, daß sie geschaffen sind. Ich aber, mein Herr und mein Ruhm, singe dir auch hier und weihe dir Lob als dem, der mich geweiht hat, denn all das Schöne, das da durch die Seelen in die kunstreichen Hände übertragen wird, es kommt von jener Schönheit, die über den Seelen ist, und der meine Seele seufzet Tag und Nacht.“[67]) Kommt so die Kunstanschauung Augustins und seiner Nachfolger[68]) mit der des Neuplatonismus durchaus überein, so wird seiner Auffassung vom Wesen der Idee durch die Philosophie der heidnischen Spät-Antike zum wenigsten entscheidend vorgearbeitet. In terminologischer Beziehung konnte er sich an Cicero anlehnen, dessen Definition er nur durch einen kleinen, wenn auch schwerwiegenden Zusatz abzuändern brauchte, um eine seiner neuen Weltanschauung gemäße Formulierung des Ideebegriffs zu erhalten[69]), und was das Sachliche angeht, so hatte sich die vom christlichen Standpunkt aus unannehmbare Auffassung der Ideen als selbständiger οὐσίαι bereits bei seinen jüdischen und heidnischen Vorgängern genügend verschoben, um ihm eine unmittelbare Anknüpfung zu ermöglichen: die metaphysischen Wesenheiten Platos, die der δημιουργός bei seiner Weltgestaltung gleichsam schon vorfindet (wie denn auch dem eigentlichen Mythos der griechischen Antike der Begriff einer „Schöpfung“ im Sinne der Bibel anscheinend fremd gewesen ist)[70]) sind, wenn wir von ihrer Umwandlung in der stoischen und peripatetischen Philosophie ganz absehen, bereits nach der Anschauung Philos dem göttlichen Geist als dessen eigene Erzeugnisse immanent[71]), und von Plotin wird die Streitfrage, ob sie innerhalb oder außerhalb des Νοῦς existieren, ausdrücklich im Sinne der ersteren Auffassung entschieden[72]). So hatte Augustin im Grunde nur den unpersönlichen Weltgeist des Neuplatonismus durch den persönlichen Gott des Christentums zu ersetzen, um eine von seinem Standpunkt aus annehmbare und in der Tat für das ganze Mittelalter maßgebende Auffassung zu

gewinnen: „Die Ideen sind beständige und unveränderliche Urformen oder Urprinzipien der Dinge, die selbst nicht geformt worden sind. Sie sind daher ewig, verharren dauernd in einem und demselben Zustand und liegen im göttlichen Geiste beschlossen; und während sie selber nicht entstehen und vergehen, ist, wie es heißt, alles Entstehende und Vergehende nach ihnen geformt.“[73]) Daß es Ideen geben muß, folgt ohne weiteres daraus, daß Gott die Welt nach einer „ratio“ geschaffen hat, die der Verschiedenheit der einzelnen Dinge und Wesen gemäß nur individualisiert gedacht werden kann, und daß sie nur als Inhalte des göttlichen Bewußtseins selbst vorgestellt werden dürfen, folgt daraus, daß eine Annahme außergöttlicher Vorbilder, nach denen Gottes schaffende Tätigkeit sich gerichtet hätte, einer Gotteslästerung gleichkommen würde.[74]) Die Ideen, denen nach platonischer Anschauung ein in jeder Beziehung absolutes Sein zukam, haben sich also im Laufe dieser durch Augustin nur zum Abschluß gebrachten Entwicklung[75]) zunächst in die Inhalte eines schöpferischen Weltgeistes und endlich in die Gedanken eines persönlichen Gottes verwandelt, d. h. ihre anfänglich transszendental-philosophische Bedeutung hat sich zunächst (und zwar wird dies bereits durch Plato selber vorbereitet) zu einer kosmologischen und endlich zu einer theologischen umgebildet. Es gerät immer mehr in Vergessenheit, daß der Begriff der „Idee“ ursprünglich dazu bestimmt gewesen war, die Leistungen des menschlichen Geistes zu erklären oder besser zu legitimieren, d. h. die Möglichkeit einer unbedingt sicheren und bestimmten Erkenntnis, eines unbedingt guten und sittlichen Handelns und einer unbedingt reinen und „philosophischen“ Schönheitsliebe zu erweisen; eine solche Rechtfertigung des menschlichen Erkennens, Handelns und Fühlens erscheint immer weniger wichtig im Vergleich zu der Eröffnung einer Einsicht in den Sinn und Zusammenhang des allgemeinen Weltgeschehens, und schließlich hat die Ideenlehre — ursprünglich eine Philosophie der menschlichen Vernunft — sich gleichsam zu einer Logik des göttlichen Denkens umgebildet. In dieser Bedeutung — und nur in dieser Bedeutung — hat sie, auch nach der großen Aristoteles-Rezeption des 13. Jahrhunderts, das ganze Mittelalter überdauert, und es sind, mit Meister Eckhart zu reden, immer dieselben „drie hôher Fragen“, die den Geist dieser Denker bewegen, dieselben Fragen, die im Grunde schon Augustinus gestellt und beantwortet hatte: erstens, ob es in Gott Ideen oder, wie jener Meister Eckhart sich ausdrückt, „vorgêndiu bilde“ der geschaffenen Dinge gebe, zweitens, ob es mehrere seien oder nur eine, drittens, ob Gott die Dinge nur ver-

mittels der Ideen erkennen könne. Auch die Antworten sind im Sinne Augustins in allen drei Punkten fast durchweg bejahend — nur Dionysius der Areopagit hat einen abweichenden Standpunkt eingenommen und wird daher von den Späteren mit immer neuen und doch im Grunde identischen, zumeist auch wörtlich an die Darlegungen Augustins sich anlehnenden Argumenten bekämpft[76]); und auch die Definition der „Idea" als solcher wird überall der Augustinischen Erörterung entnommen, da die aristotelische Auffassung der Idee im Sinne einer (auch dem menschlichen Geist gegenüber) nicht transszendenten „inneren Form" vom Standpunkt des Christentums aus ebensowenig zu befriedigen vermochte, als die platonische Auffassung der Idee im Sinne einer (auch dem göttlichen Geist gegenüber) „per se" existierenden Wesenheit.[78])

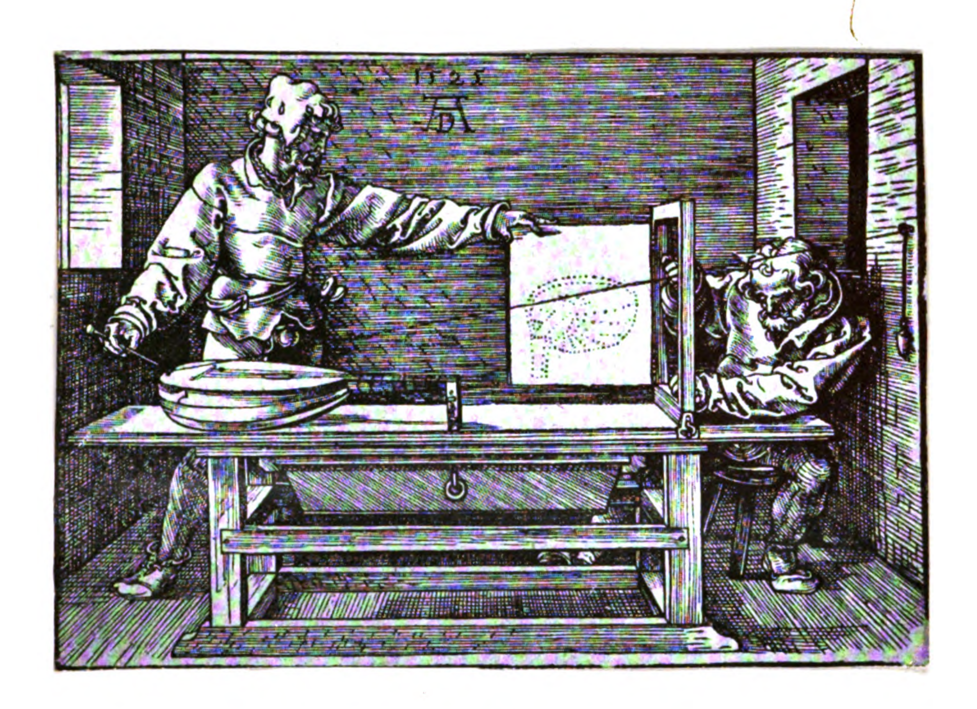
Es leuchtet ein, daß unter diesen Umständen von einer künstlerischen „Idee" im eigentlichen Verstande kaum mehr die Rede sein konnte — wie überhaupt die Scholastik, ganz ebenso wie etwa Plato, dem Problem der Kunst ein weit geringeres Interesse entgegengebracht hat, als dem Problem des Schönen, das sie gerade in seiner Verquicktheit mit dem Problem des Guten in sehr viel höherem Maße gefesselt hat.[79]) Ideen hervorzubringen und zu beherbergen, ist gleichsam zu einem Privileg des göttlichen Geistes geworden, und wo diese in Gott erzeugten und beschlossenen Bilder überhaupt noch in einer Beziehung zum Menschen gedacht werden, da sind sie meist weniger Gegenstände logischen Erkennens oder bildnerischen Nachschaffens, als mystischer Schau.[80]) Wohl aber kann das Verhältnis des künstlerischen Geistes zu seinen inneren Vorstellungen und seinen äußeren Werken in Parallele gesetzt werden zu dem Verhältnis des göttlichen Intellekts zu seinen inneren Ideen und der von ihm geschaffenen Welt, so daß der Künstler, wenn auch nicht im Besitz der Idee als solcher, so doch im Besitz einer „Quasi-Idee" (wie Thomas v. Aquino es einmal wörtlich ausgedrückt hat) gedacht werden kann. So hat in der Tat die mittelalterliche Philosophie den künstlerischen Schaffensvorgang dargestellt — nicht freilich, als ob sie durch den Vergleich des Künstlers mit dem „deus artifex" oder „deus pictor"[81]) der Kunst eine Ehre erweisen wollte[82]), als vielmehr, um dadurch das Verständnis für das Wesen und Wirken des göttlichen Geistes zu erleichtern, oder, in selteneren Fällen, die Auflösung anderer theologischer Fragen möglich zu machen[83]): die Sätze, aus denen wir die kunsttheoretischen Anschauungen der mittelalterlichen Scholastik zu erkennen oder besser herauszuinterpretieren vermögen, sind bloße Hilfskonstruktionen für die Gedankengänge der

Theologie. So greift z. B. Thomas von Aquino in einer für die ganze Folgezeit vorbildlichen Erörterung des Ideebegriffs[84]) noch einmal das schon von Philo und Plotin herangezogene aristotelische Beispiel des „Architekten" auf: „Die Form des zu Erzeugenden muß im Erzeugenden ein Vorbild (similitudo) besitzen . . . Dieses geschieht in doppelter Weise: In manchen wirkenden Subjekten präexistiert die Form des zu erzeugenden Dinges im Sinne natürlichen Daseins, wie etwa der Mensch den Menschen erzeugt, oder das Feuer das Feuer — in anderen aber im Sinne intelligibeln Daseins, nämlich bei solchen Subjekten, die durch den Geist wirken. So präexistiert das Haus im Geiste des Baumeisters; und dies kann als Idee des Hauses bezeichnet werden, weil der Künstler das (sc. wirkliche) Haus derjenigen Form, die er im Geist erfaßt hat, nachzuahmen bestrebt ist. Da nun die Welt nicht durch Zufall entstanden ist, vielmehr von Gott als einem geistig Wirkenden geschaffen wurde, muß notwendigerweise im göttlichen Geiste eine Form vorhanden sein, nach deren Muster die Welt geschaffen ist. Und darin besteht das begriffliche Wesen der Idee."[86])

Für das Denken des Mittelalters stand also die Tatsache fest, daß der Künstler, wenn auch nicht aus einer Idee im eigentlichen, metaphysischen Sinne, so doch aus einer dem Werk vorangehenden inneren Formvorstellung oder „Quasi-Idee" gestalte[87]); aber — und deshalb ist es kein Zufall, wenn die Scholastik, wo sie die Kunst zum Vergleich heranzieht, am liebsten auf den Baumeister Bezug nimmt — die Frage, wie diese innere Formvorstellung sich zu der Anschauung eines natürlich Gegebenen verhalten möchte, konnte vom mittelalterlichen Denken überhaupt nicht aufgeworfen werden.[88]) Das verbot schon die Parallelisierung des künstlerischen Schaffens mit dem göttlichen Erkennen, für das ein außerhalb seiner existierender Gegenstand von vornherein nicht in Betracht kommen konnte, das verbot ferner die Vorherrschaft jener aristotelischen Kunstanschauung, die wohl von einem Verhältnis zwischen innerer Form und Materie, nicht aber von einem Verhältnis zwischen innerer Form und äußerem Gegenstand wußte (mit diesem werden die Produkte der „artes" hauptsächlich in dem Sinne verglichen, daß sie an Wirklichkeitswert hinter den entsprechenden Naturgebilden zurückstehen, nicht aber in dem Sinne, daß sie dieselben „realistisch" wiederzugeben bestrebt wären)[89]), und das verbot endlich die Eigenart der mittelalterlichen Kunst als solcher, die ja die Arbeit nach dem Modell genau so langsam aufgenommen hat und demgemäß zunächst genau so selten übte, wie etwa die mittelalterliche Naturwissenschaft die

Arbeit am Experimentiertisch: der „Naturalismus“ der hohen Gotik und der „Realismus“ des 14. und 15. Jahrhunderts hat in der scholastischen Philosophie wohl höchst bedeutsame Parallelen[90]), nicht aber eine explizit-begriffliche Kennzeichnung oder gar Anerkennung gefunden. Und die These, daß die Kunst (soweit als möglich) die Natur — oder besser der Natur — „nachahme“, wird, wie bereits bei Aristoteles, nur in dem Sinne einer Parallelisierung, nicht aber im Sinne einer Bezugssetzung aufgefaßt: die Kunst — worunter natürlich auch, oder sogar ganz besonders, die außerhalb unserer drei „zeichnenden“ Künste stehenden „artes“ zu verstehen sind — imitiert nicht, was die Natur schafft, sondern sie arbeitet, wie die Natur schafft, indem sie durch bestimmte Mittel zu bestimmten Zwecken voranschreitet, bestimmte Formen in bestimmten Stoffen verwirklicht usw.[91]) So wird denn auch da, wo ein Mystiker — bezeichnenderweise — dem traditionellen Beispiel des „Hauses“ das neue Beispiel einer „Rose“ hinzufügt, diese Rose nicht nach der Natur, sondern nach einem in der Seele beschlossenen Bilde gemalt, so daß zwischen dem der darstellenden Kunst und dem der Baukunst entnommenen Beispiel ein Wesensunterschied tatsächlich nicht besteht: „diu driu Wort: bilde, forme, gestalt, sint ein dinc. Daz nu eines dinges forme, bilde oder gestalt in einer sêle si, als einer rôsen bilde, das enist niht mê danne ein durch zweier sache willen. Diu ein sache ist, daz ich nach der gestalt der sêle bilde eine rôsen an eine lîpliche materie, von der sache ist der rôsen forme ein bilde in einer sêle. Diu ander sache ist, daz ich in dem innern bilde der rôsen die ûzern rôsen einvalteclîche bekenne, ob ich sî joch niemer entwerfen wil, als ich die gestalt des hûses in mir trage, das ich doch niht würken wil ...“[92])

Nach mittelalterlicher Anschauung, so dürfen wir abschließend sagen, entsteht das Kunstwerk nicht, wie das 19. Jahrhundert es ausgedrückt hat, durch eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur, sondern durch die Projizierung eines inneren Bildes in die Materie — eines inneren Bildes, das zwar nicht geradezu mit dem zum theologischen Terminus gewordenen Begriff „Idee“ bezeichnet, wohl aber mit dem Inhalt dieses Begriffs verglichen werden kann: Dante, auch er an dieser Stelle das Wort „Idee“ geflissentlich vermeidend, hat diese mittelalterliche Kunstanschauung in einen einzigen lapidaren Satz zusammengefaßt: „Die Kunst wird in drei Stufen angetroffen: im Geist des Künstlers, im Werkzeug und in der Materie, die durch die Kunst ihre Form erhält.“[93])



DIE RENAISSANCE

emgegenüber hat die theoretische und historische Kunstschriftstellerei der italienischen *Renaissance* mit einer vielleicht erst aus dem oben Angeführten ganz verständlichen Entschiedenheit und Unermüdlichkeit betont, daß die Aufgabe der Kunst die *unmittelbare Nachahmung der Wirklichkeit* sei. Es mag dem modernen Leser einigermaßen sonderbar anmuten, wenn der — im übrigen noch tief in mittelalterlicher Werkstattüberlieferung wurzelnde — Traktat des Cennino Cennini dem Künstler, der eine Gebirgslandschaft darstellen will, den wohlgemeinten Rat erteilt, sich Felssteine zu nehmen und sie in geziemender Größe und Beleuchtung abzumalen[94]), — und doch bezeichnet diese Vorschrift den Anbruch einer neuen Kulturepoche. Es ist etwas außerordentlich Neues, wenn dem Maler angeraten wird, sich einem (wenn auch im vorliegenden Falle noch so merkwürdig gewählten) *Modell* gegenüberzustellen, wenn die Kunsttheorie die der Antike anfangs selbstverständliche, vom Neoplatonimus ausgerottete und für das mittelalterliche Denken kaum mehr in Betracht kommende Vorstellung, daß das Kunstwerk eine modellgetreue Wiedergabe des Wirklichen sei, der tausendjährigen Vergessenheit

entreißt, und nicht nur der Vergessenheit entreißt, sondern mit vollem Bewußtsein zum künstlerischen Programm erhebt. Von Anfang an hat die Renaissance-Literatur den Standpunkt vertreten, daß es die Neuerung und das Verdienst der großen Künstler des 14. und 15. Jahrhunderts gewesen sei, die „veraltete und von der Naturwahrheit in kindischer Weise abirrende“[95]) Kunst, die nur auf einer immer weiter vererbten Tradition gegründet gewesen sei[96]), zur „Ähnlichkeit mit der Natur“ zurückgerufen zu haben, und wenn Leonardo da Vinci den Grundsatz aufstellt: „Dasjenige Gemälde ist das lobenswerteste, das die meiste Ähnlichkeit mit der wiedergegebenen Sache hat, und dieses sage ich zur Widerlegung solcher Maler, die die Naturdinge verbessern wollen“[97]), so hat er damit einer Ansicht Ausdruck gegeben, gegen die sich Jahrhunderte lang kein Widerspruch hätte erheben dürfen.

Diesem Nachahmungsgedanken — der, nach der postulativen Seite hin gewendet, die Forderung einer formalen und objektiven Richtigkeit enthielt[98]) — ging nun, wie in der Kunstliteratur der Antike, so auch in der Kunstliteratur der Renaissance von Anfang an der Gedanke der Naturüberwindung parallel — der Naturüberwindung, die sich einmal dadurch vollzieht, daß die freischöpferische „Phantasie“ die Erscheinungen über die natürlichen Variationsmöglichkeiten hinaus abzuwandeln und sogar vollkommen neuartige Gebilde wie Kentauren und Chimären hervorzubringen vermag — sodann und vor allem aber dadurch, daß die weniger „erfindende“, als wählende und bessernde Tätigkeit des künstlerischen Verstandes die in der Wirklichkeit nie ganz realisierte Schönheit zur Anschauung bringen kann und demgemäß zur Anschauung zu bringen verpflichtet ist: neben den beständig wiederholten Mahnungen zur Naturtreue begegnet die fast ebenso nachdrückliche Aufforderung, aus der Menge des natürlich Gegebenen immer das Schönste auszuwählen[99]), die Mißgestalt, zumal in Hinsicht auf die Proportionen, zu vermeiden[100]), und überhaupt — wobei der berüchtigte Maler Demetrius auch hier als warnendes Beispiel fungiert — über die bloße Naturwahrheit hinaus die Darstellung der Schönheit anzustreben. „Der Maler soll“, so heißt es etwa bei Alberti, „nicht nur in allen Teilen die Ähnlichkeit erreichen, sondern darüber hinaus, die Schönheit hinzufügen; denn in der Malerei ist die Schönheit nicht weniger angenehm, als gefordert“[101]), und mit derselben Begeisterung, mit der die Sperlings- und Pferdeanekdoten kolportiert und gelegentlich durch „wohlbeglaubigte“ Beispiele aus jüngster Zeit ergänzt werden[102]), ja womöglich noch öfter, wird jene andere Zeuxisanekdote erzählt, die von der

elektiven Wiedergabe der krotoniatischen Jungfrauen zu melden wußte, und die, von den eigentlichen Kunsttheoretikern ganz zu geschweigen, nicht einmal Ariost seinen Lesern erlassen hat.[103])

Gleich der Antike (und letzten Endes ist ja der Gedanke der „imitatio“ nicht minder ein Erbe des Altertums, als der Gedanke der „electio“) hat also auch die Renaissance, zunächst noch ohne darin einen Widerspruch zu sehen, von ihren Kunstwerken zugleich Naturtreue und Schönheit verlangt, und in der Tat konnten ihr diese beiden, erst für spätere Zeiten unvereinbaren Forderungen von ihrem Standpunkt aus noch als die Teilpostulate einer einzigen erscheinen: der Forderung, in jedem einzelnen Kunstwerk von neuem der Wirklichkeit gegenüberzutreten, sei es nun als Korrektor oder Imitator[104]); es ist durchaus bezeichnend, daß uns in der Renaissance eine Warnung vor der „Imitation“ anderer Meister begegnet[105]), und zwar noch nicht unter dem Gesichtspunkt der Ideenarmut (denn dieser konnte ja nicht eher maßgebend werden, als eben die „Idee“ zum Zentralbegriff der Kunsttheorie geworden war)[106]), vielmehr ganz einfach unter dem Gesichtspunkt, daß die Natur unendlich viel reicher sei, als die Werke der Maler, und daß derjenige, der diese und nicht jene nachahme, sich selbst zum Enkel der Natur erniedrige, indes er doch ihr Sohn zu sein vermöge.[107])

Diese doppelte Forderung nun, sich — nachahmend und dennoch verbessernd — unmittelbar mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen, wäre der Epoche unerfüllbar erschienen, hätte man nicht an die Stelle der ausdrücklich verworfenen[108]) Ateliertradition, die dem Künstler die eigene Auseinandersetzung mit der Natur gewissermaßen ersparte, etwas ganz anderes gesetzt, das ihm — dem gleichsam aus einem beschränkten, aber gesicherten Wohnbezirk in eine unermeßlich weite, aber noch pfadlose Landschaft Hinausgetriebenen — diese Auseinandersetzung ermöglichte: es entstand, und mußte entstehen, jene in vieler Beziehung auf antiker Grundlage ruhende, im ganzen aber doch spezifisch moderne Disziplin, die wir als Kunsttheorie zu bezeichnen gewohnt sind, und die sich von der auch früher nicht fehlenden Künstlerliteratur eben dadurch unterscheidet, daß nicht mehr auf die Frage geantwortet wird: wie macht man es?, sondern auf die ganz andere und dem mittelalterlichen Denken durchaus fernliegende Frage: was muß man können und vor allem wissen, um vorkommenden Falles der Natur wohlausgerüstet gegenübertreten zu können?

Die Kunstanschauung der Renaissance charakterisiert sich also der mittelalterlichen gegenüber dadurch, daß sie das Objekt ge-

wissermaßen aus der inneren Vorstellungswelt des Subjekts herausnimmt und ihm eine Stelle in einer festgegründeten „Außenwelt" anweist, daß sie (wie in der Praxis die „Perspektive") zwischen Subjekt und Objekt eine Distanz legt, die zugleich das Objekt vergegenständlicht und das Subjekt verpersönlicht.[109]) Man könnte nun erwarten, daß mit dieser grundsätzlich neuartigen Einstellung sogleich jenes Problem akut werden würde, das bis auf diesen Tag im Brennpunkt des kunstwissenschaftlichen Denkens gestanden hat, und das eben da entstehen konnte, und wie man meinen möchte, entstehen mußte, wo jene beiden Faktoren des künstlerischen Gestaltungsprozesses erstmalig auseinandergetreten waren: das Problem des Verhältnisses zwischen Ich und Welt, Spontaneität und Rezeptivität, gegebenem Stoff und wirkender Formkraft — kurz, das Problem, das wir für die Folge der Kürze halber als das „Subjekt-Objekt-Problem" bezeichnen wollen. Allein das Gegenteil ist der Fall: die Absicht jener im 15. Jahrhundert erwachsenden Kunsttheorie war in erster Linie eine praktische, in zweiter eine historische und apologetische, in keiner Weise aber eine spekulative, d. h. sie bezweckte nichts anderes, als auf der einen Seite die zeitgenössische Kunst als die echte Erbin der griechisch-römischen Antike zu legitimieren und ihr durch Aufzählung ihrer Würden und Vorzüge eine Stelle unter den „artes liberales" zu erkämpfen — auf der anderen Seite den Künstlern feste und wissenschaftlich begründete Regeln für ihre schöpferische Tätigkeit an die Hand zu geben. Dieses ihr wichtigstes Ziel aber vermochte die Kunsttheorie nur unter der (ganz allgemein anerkannten) Voraussetzung zu erreichen, daß oberhalb des Subjekts und oberhalb des Objekts ein System allgemeiner und unbedingt gültiger Gesetze bestehe, von denen jene Regeln abzuleiten seien, und die zu erkennen eben die spezifisch „kunsttheoretische" Aufgabe darstelle. Naiv, wie diese neue Disziplin die beiden Forderungen der Richtigkeit und der Schönheit aufstellte, glaubte sie auch die Wege zu ihrer Erfüllung bahnen und weisen zu können: die formale und objektive Richtigkeit schien ihr gewährleistet, sobald der Künstler auf der einen Seite die Gesetze der Perspektive, auf der anderen die Gesetze der Anatomie, der psychologischen und physiologischen Bewegungslehre und der Physiognomik beachtete — die Schönheit schien ihr erreicht, wenn er eine „bella invenzione" wählte[110]), „Unziemlichkeiten" und „Widersprüche" vermied und der Erscheinung jene Harmonie verlieh, die man als eine durchaus rational bestimmbare „concinnitas" der Farben[111]), der Qualitäten und namentlich der Maßverhältnisse auffaßte. Man hat

sich wohl gefragt, und gerade die Proportionslehre hat diese Frage besonders nahe gelegt[112]), auf welche Weise denn das Zusammenstimmende und daher Wohlgefällige ermittelt werden könne, und worin denn der Grund dieser Wohlgefälligkeit bestehe — allein die Antworten auf diese Frage, wie immer sie im einzelnen Falle auch lauten mochten, kamen doch alle dahin überein, daß jedenfalls nicht das subjektive und individuelle Ermessen des Künstlers die gute Proportion als „gute" zu legitimieren vermöge: Wenn man sich nicht auf mathematische oder musikalische Grundgesetze berief (was der Epoche dasselbe bedeutete), so nahm man wenigstens auf die Äußerungen ehrwürdiger Autoritäten oder das Zeugnis der antiken Statuen Bezug[113]), und selbst die in dieser Beziehung kritischen oder gar skeptischen Forscher, wie Alberti und Leonardo, versuchten zum mindesten aus einem durch das Urteil der öffentlichen Meinung[114]) oder durch die Ansicht der „Kundigen"[115]) gesichteten Material eine Art Norm zu abstrahieren und dem nur individuellen Geschmacksurteil gegenüberzustellen.

Wenn also, so dürfen wir sagen, eine Problematik des künstlerischen Schaffens für die mittelalterliche Anschauung überhaupt nicht bestand, weil diese im Grunde sowohl das Subjekt als das Objekt verneinte (denn Kunst war ja für sie nichts anderes, als die Materialisierung einer Form, die weder von der Erscheinung eines realen Objektes abhing, noch eigentlich durch die Tätigkeit eines realen Subjektes erzeugt wurde, vielmehr als ein „vorgêndes bilde" im Geiste des Künstlers präexistierte)[116]), so konnte sie sich der Renaissanceanschauung zunächst noch nicht enthüllen, weil diese das Sein und Verhalten des Subjekts wie des Objekts bestimmten, entweder a priori gültigen oder empirisch begründbaren Regeln unterworfen dachte; und von hier aus wird nun die eigentümliche Erscheinung verständlich, daß die im 15. Jahrhundert neu erstehende Disziplin der Kunsttheorie fürs erste fast vollkommen unabhängig bleibt von der zur gleichen Zeit und innerhalb des gleichen florentinischen Kulturkreises sich vollziehenden Renaissance der neuplatonischen Philosophie. Denn diese durchaus metaphysisch, ja mystisch gestimmte Weltanschauung, die Plato nicht als kritischen Philosophen, sondern als Kosmologen und Theologen verstand, die nie auch nur den Versuch gemacht hat, zwischen Platonismus und Neuplatonismus zu unterscheiden[117]), vielmehr Platonisches und Plotinisches, spätgriechische Kosmologie und christliche Mystik, homerische Mythen und jüdische Kabbala, arabische Naturwissenschaft und mittelalterliche Scholastik zu einem allerdings großartigen Gesamtbild verwob,

— eine solche Weltanschauung konnte wohl einer spekulativen Theorie über die Kunst die mannigfachsten Anregungen geben (und hat es auch, wie wir noch sehen werden, später getan), nicht aber konnte sie einer zugleich praktisch und rationalistisch gesonnenen Theorie für die Kunst, wie sie die Frührenaissance ins Leben gerufen hatte, von irgendwie wesentlichem Werte sein.

Eine solche Kunsttheorie war noch nicht für Gedanken empfänglich, wie sie Marsiglio Ficino aus Plotin und Dionysius Areopagita heraus- und in Plato hineinlas: ihre naturalistische Grundanschauung hätte sich geradezu auflehnen müssen gegen eine Ansicht wie die, daß die menschliche Seele eine vom göttlichen Geiste ihr eingeprägte Vorstellung des vollkommenen Menschen, Löwen oder Pferdes in sich trage und die Naturdinge nach dieser beurteile[118]); ihre nüchtern-logische Aufzählung der „sieben Bewegungsmöglichkeiten“[119]) hatte wenig gemein mit der mystischen Bewegungslehre des Neuplatonismus, für die etwa die gerade Bewegung die göttliche Initiative, die schiefe die göttliche Schaffenskontinuität und die kreisförmige die göttliche Gleichheit mit sich selber bedeutete[120]); und wenn Ficino die Schönheit das eine Mal, in engem Anschluß an Plotin, als eine „deutlichere Ähnlichkeit der Körper mit den Ideen“ oder als einen „Sieg der göttlichen Vernunft über die Materie“ definiert[121]), und sie ein anderes Mal, in naher Berührung mit dem christlichen Neuplatonismus, als einen „Strahl vom Angesicht Gottes“ bezeichnet, der sich zuerst in die Engel hineinsenke, dann die menschliche Seele und endlich die Welt der körperlichen Materie erleuchte[122]), so hatte Alberti — in vollem Einverständnis mit seinen Mitstrebenden und die Anschauungen der Kunsttheorie für mehr als ein Jahrhundert vorausbestimmend — dieser metaphysischen Auffassung die rein phänomenale der griechischen Klassik entgegenzusetzen: „Die Schönheit ist eine gewisse Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen gemäß einer bestimmten Zahl, Proportionalität und Ordnung, so wie es die Concinnitas, d. h. das absolute und oberste Naturgesetz fordert“[123]); und, noch deutlicher: „Zunächst muß man darauf halten, daß die einzelnen Glieder gut zueinander passen, und sie werden dann zueinander passen, wenn sie in bezug auf Größe und Bestimmung, Charakter, Farbe und andere ähnliche Dinge zu einer Schönheit zusammenstimmen.“[124]) Maßharmonie und Harmonie der Farben und der Qualitäten — das ist es also, worin Alberti, und mit ihm alle übrigen Kunsttheoretiker der Renaissance, das Wesen der Schönheit erblickten. Gerade derjenigen Schönheitsdefinition, die Plotin auf das schärfste bekämpfte, weil sie nur das äußere Er-

scheinungsmerkmal, nicht aber den inneren Grund und Sinn der Schönheit erfaßt, hat Alberti auf lange Zeit hinaus zum Siege verholfen: „συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον, τό τε τῆς εὐχροίας προστεθέν.“ Dabei liegt aber gerade darin das Bedeutsame, daß ein solcher Verzicht auf eine metaphysische Erklärung des Schönen zum ersten Mal, obgleich zunächst weniger durch ausdrückliche Ablehnung, als durch stillschweigende Unterdrückung, das seit dem Altertum niemals gelöste Band zwischen dem „Pulchrum“ und dem „Bonum“ zum mindesten gelockert hat: er hat gleichsam de facto, wenn auch noch nicht de jure, die Autonomisierung der ästhetischen Sphäre eingeleitet, die erst nach mehr als drei Jahrhunderten theoretisch begründet werden sollte, und die in der Zwischenzeit, wie wir noch sehen werden, gar häufig wieder in Frage gestellt ward. —

Mit Fug und Recht darf man also behaupten, daß das kunsttheoretische Denken der Frührenaissance vom Einfluß des wiedererweckten Neuplatonismus im allgemeinen kaum berührt worden ist[125]): Es hat wohl an Euklid, Vitruv und Alhazen auf der einen, an Quintilian und Cicero auf der anderen Seite anknüpfen können, nicht aber an Plotin oder Plato, den noch Alberti nur als Maler nennt[126]), und dessen Einfluß zum ersten Mal in Luca Paciolis im Jahre 1509 erschienener „Divina proporzione“, d. h. im Werk nicht eines Kunsttheoretikers im eigentlichen Sinne, sondern eines Mathematikers und Kosmologen, in größerem Umfange wirksam wird.[127])

Nur in einer Beziehung scheint sich von Anfang an eine Einwirkung der platonischen Renaissance auf die Kunsttheorie geltend zu machen: zunächst nur in vereinzelten Fällen und an vergleichsweise unbedeutendem Ort, allmählich aber häufiger und mit größerem Nachdruck betont, begegnet die Vorstellung der künstlerischen „Idee“. Allein welch tiefe Wesensverschiedenheit zwischen der ursprünglichen Grundanschauung der Kunsttheorie und der ursprünglichen Grundanschauung des Platonismus besteht, erhellt vielleicht aus nichts anderem so deutlich, als aus der Tatsache, daß die Verbindung der Ideenlehre mit der Kunsttheorie nur unter Opfern möglich gewesen ist, die entweder von dem einen oder von dem anderen Teil, in den meisten Fällen aber von beiden gebracht werden mußten. Je mehr der Begriff der Idee an Einfluß gewinnt und seiner ihm von Haus aus eignenden, d. h. metaphysischen Bedeutung nahekommt (was erst in der Epoche des sog. Manierismus geschieht), um so weiter entfernt sich die Kunsttheorie von ihren anfänglich praktischen Zielen und ihren anfänglich unproblematischen Denkvoraussetzungen — und

je mehr umgekehrt die Kunsttheorie an diesen ihren Zielen und Denkvoraussetzungen festhält (wie es in der eigentlichen Renaissanceperiode und dann wieder im „Klassizismus" der Fall ist), um so mehr geht der Begriff der Idee seiner bisherigen metaphysischen oder zum mindesten apriorischen Geltung verlustig.

Nach der Anschauung der „Academia Platonica", wie sie in der Philosophie Marsiglio Ficinos ihre abschließende Formulierung gefunden hat, sind die Ideen metaphysische Realitäten: sie existieren als die „wahren Substanzen", während die irdischen Dinge nur ihre (d. h. der wirklich seienden Dinge) „imagines" sind[128]), und gelten, von dieser ihrer Substanzialität abgesehen, als „einfach, unbeweglich und ohne gegensätzliche Beimischungen".[129]) Dem Geiste Gottes sind sie immanent (gelegentlich auch dem der Engel)[130]) und werden im Einklang mit der plotinisch-patristischen Anschauung als „exempla rerum in mente divina" bezeichnet; dem menschlichen Bewußtsein aber ist irgendeine Erkenntnis nur deswegen möglich, weil unserer Seele von ihrer überirdischen Präexistenz her[131]) die „Eindrücke" (lateinisch: „formulae") der Ideen innewohnen — Eindrücke, die, gleichsam „Funken des göttlichen Urlichtes", infolge der langen Untätigkeit „beinahe erloschen sind", jedoch durch „Lehre" wieder belebt und, „wie die Sehstrahlen durch Sternenlicht", durch die Ideen wieder zum Leuchten gebracht werden können: „Addit in mentem denique sic affectam non paulatim quidem humano quodam amore, sed subito lumen veritatis accendi. Sed unde nam? Ab igne, id est a Deo, prosiliente sive scintillante. Per scintillas designat ideas ... designat et formulas idearum nobis ingenitas, quae per desidiam olim consopitae excitantur ventilante doctrina, atque velut oculorum radii emicantes ideis velut stellarum radiis collustrantur."[132])

Was für die Erkenntnis im allgemeinen gilt, gilt insbesondere (und sogar in vorzüglich hohem Maße) für die Erkenntnis des Schönen. Auch die Idee des Schönen ist unserem Geist in Gestalt einer „formula" eingeprägt, und nur diese uns eingeborene Vorstellung gibt uns, d. h. dem Geistigsten in uns, die Fähigkeit, das sichtbare Schöne zu erkenen — und zu beurteilen, indem wir es zu einem unsichtbar Schönen in Beziehung setzen und den in ihm sich offenbarenden „Triumph" des εἶδος über die Materie mitgenießen: Schön ist dasjenige irdische Ding, das die meiste Übereinstimmung mit der Idee der Schönheit (und zugleich mit seiner eigenen Idee) besitzt, und wir erkennen diese Übereinstimmung, indem wir die sinnliche Erscheinung auf ihre in unserem Innern bewahrte „formula" zurückbeziehen.[133])

Ein ganz anderes Ethos besitzt der Begriff der Idee bei Leone Battista Alberti. Inmitten der Erörterung des Schönheitspostulats, hinter dem Tadel des antiken Realisten Demetrius und unmittelbar vor der unvermeidlichen Erzählung von Zeuxis und den krotoniatischen Jungfrauen, erscheint, gleichsam als Warnung vor dem anderen Extrem, ein scharfer Ausfall wider diejenigen, die da glauben, ganz ohne Naturstudium das Schöne gestalten zu können: „Um aber nicht Zeit und Mühe zu verlieren, hat man die Gewohnheit einiger Toren zu fliehen, die, pochend auf ihre Begabung, nur aus sich selbst heraus den Ruhm des Malers zu erwerben streben, ganz ohne ein Naturvorbild, dem sie mit Aug' und Geist nachfolgen würden. Diese lernen es niemals, gut zu malen, sondern gewöhnen sich an ihre eigenen Fehler. Es flieht den erfahrungslosen Geist jene Idee der Schönheit, die selbst die Wohlgeübtesten kaum zu erkennen vermögen." — „Fuggi l'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i beni exercitatissimi appena discernono."[134]) Kein Zweifel, diese Äußerung beweist, daß auch Alberti in irgendeiner Weise von der platonischen Bewegung berührt worden ist (denn die Vorstellung einer dem geistigen Auge des Malers oder Bildhauers erscheinenden „Idea delle bellezze" ist schlechterdings unmittelalterlich); allein es ist nichtsdestoweniger begreiflich, wenn gerade sie von den Verfechtern des Albertischen „Neuplatonismus" einmütig mit Stillschweigen übergangen wird. Denn eben der Begriff der Idee, der bei Cicero und Plotin die unbeschränkte Macht des künstlerischen Ingeniums und seine prinzipielle Unabhängigkeit von jeder äußeren Erfahrung erweisen sollte, dient hier dazu, dies künstlerische Ingenium vor einer Überschätzung seiner selbst zu warnen und zur Betrachtung der Natur zurückzurufen. „Es flieht die Idee der Schönheit den erfahrungslosen Geist, selbst die Geübtesten vermögen sie kaum zu erkennen" — das bedeutet nichts anderes, als daß die Renaissance-Theorie, weder gewillt noch fähig, dem Ideebegriff ihr mit Mühe erkämpftes realistisches Credo aufzuopfern, nun umgekehrt den Sinn des Ideebegriffs so weit verändert hatte, daß er mit jenem realistischen Credo sich zu versöhnen, ja geradezu dasselbe zu stützen vermochte. Dem echten Neuplatonismus Petrarcas erschien das Vermögen, die Schönheit durch Farbe und Linie zur Anschauung zu bringen, nicht anders, als aus einer himmlischen Vision erklärlich[135]) — Alberti glaubte die Fähigkeit, die Schönheit im Geiste zu erblicken, nicht anders als durch Erfahrung und Übung erreichbar. Und in der Tat: wenn schon Cennini[136]) und nach ihm Leonardo[137]) dem Künstler das Vermögen zusprachen, sich abwandelnd und erfindend von der

Wirklichkeit zu emanzipieren, so hätte doch kein Renaissancedenker gleich Dion oder Cicero die Schönheit als ein Kind der „Phantasie" zu betrachten gewagt.

Es hat bezeichnenderweise ziemlich lange gedauert, bis die italienische Kunsttheorie den Begriff der Idee zu größerer Bedeutung erhob — noch länger, bis sie begann, sich der Konsequenzen seiner Einführung deutlich bewußt zu werden. Was Alberti angeht, so behält es bei jenem einen, mehr beiläufigen Ausspruch sein Bewenden. Leonardo verwendet, soweit wir sehen, den Terminus „Idee" überhaupt nicht, und es ist für die Kunstanschauung der Hoch-Renaissance nicht uncharakteristisch, daß der „Cortigiano" des Grafen Castiglione, der die Liebe in einer durchaus platonisch gestimmten Lobrede deutet und feiert, der Beurteilung der Kunst kein anderes Kriterium zugrunde legt als das der adäquaten Nachahmung.[138])

Nur Raffael hat in dem weltberühmten Brief, den er im Jahre 1516 an den soeben erwähnten Grafen Castiglione gerichtet hat, den Begriff der Idea aufgegriffen, aber er läßt sich noch weniger als Alberti darüber aus, wie wir uns das Verhältnis zwischen „Idee" und „Erfahrung" zu denken haben, ja er hat eine Äußerung hierüber ausdrücklich abgelehnt: „Um eine schöne Frau zu malen," so heißt es da etwa, „müßte ich mehr schöne Frauen sehen, und zwar unter der Bedingung, daß Ihr mir bei der Auswahl behilflich wäret; aber da es so wenig schöne Frauen und gültige Richter gibt, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kommt. Ob die von künstlerischem Werte ist, vermag ich nicht zu sagen; ich bemühe mich schon sehr, sie zu haben."[139]) Diese wunderbaren Sätze, die das künstlerische Bekenntnis so anmutig hinter einem Kompliment an die Adresse des großen Frauenkenners verbergen und die man keinesfalls auf die Goldwage erkenntnistheoretischer Kritik zu legen hat, besagen zwar auf der einen Seite, daß Raffael sich bewußt war, das Bild vollkommener Weiblichkeit nur aus einer „inneren Vorstellung" heraus gestalten zu können, die vom konkreten Einzelobjekt nicht mehr abhängig ist, auf der anderen Seite aber, daß er dieser inneren Vorstellung weder eine normative Geltung, noch einen metaphysischen Ursprung beimaß — so wenig, daß er ihr Wesen nur mit dem Ausdruck „certa idea" bezeichnen kann. Sie kommt ihm irgendwie in den Sinn, aber ob etwas Wertvolles und Richtiges an ihr ist, das weiß er nicht und will er nicht wissen. Wenn man ihn gefragt hätte, woher sie ihm komme, so würde er wohl nicht in Abrede gestellt haben, daß sich in ihr irgendwie die Summe sinnlicher Erfahrung zu einem inneren geistigen Bilde umgeformt habe (so etwa wie Dürer von einem

„versammlet heimlichen Schatz des Herzen" gesprochen hat, der nur da entsteht, wo der Künstler „durch viel Abmachens sein Gemüt voll gefaßt" hat, und aus dessen Fülle er eine „neue Kreatur" in seinem Herzen schaffen kann „in der Gestalt eins Dings"[140]) — aber seine letzte Antwort wäre auch hier gewesen: „Io non so."

Erst Vasari — bereits von den Gedankengängen der neuen manieristischen Kunstlehre nicht unbeeinflußt, wenngleich seiner ganzen kunsttheoretischen Einstellung nach stark retrospektiv gerichtet — äußert sich in der II. Auflage seiner Viten etwas ausführlicher, wobei er aber noch immer nicht über die bloße Feststellung des Sachverhalts hinausgeht und sich von einer philosophischen Begründung dieses Sachverhalts ebenso fernhält wie von weiteren theoretischen Folgerungen daraus.[141]) Bei Alberti — denn Raffael hat sich ja, wie gesagt, zu dieser Frage überhaupt nicht geäußert — erschien die „Idea delle bellezze", die für ihn gewissermaßen noch etwas von ihrem metaphysischen Nimbus bewahrt hat, zwar von der „Erfahrung" abhängig, aber noch wird nicht gesagt, daß sie in der „Erfahrung" ihren Ursprung habe: sie wählt gleichsam den mit der Natur vertrauten Geist lieber zu ihrem Aufenthalt, als den der konkreten Anschauung entbehrenden, aber noch fehlt die Behauptung, daß sie selbst, kantisch zu reden, von den Naturgegenständen „abgezogen" sei. Demgegenüber lesen wir bei Vasari: „Die Zeichnung, der Vater unserer drei Künste[142]), schöpft aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil (giudizio universale), gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen überaus regelmäßig ist. So kommt es, daß sie (die Zeichnung) nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden, Gemälden und Bildwerken das Maßverhältnis des Ganzen in bezug auf seine Teile sowie das Maßverhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis ein gewisses Urteil entspringt, das im Geiste die später mit der Hand gestaltete und dann ‚Zeichnung' genannte Sache formt, so darf man schließen, daß diese Zeichnung nichts anderes sei, als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung jenes Gedankens, den man im Sinne hat und den man im Geiste sich vorstellt und in der Idee hervorbringt."[143]) Hier hat also die Idee in der Erfahrung nicht nur ihre Voraussetzung, sondern geradezu ihren Ursprung — sie verbindet sich nicht nur gern mit der Anschauung der Wirklichkeit, sondern sie ist die Anschauung der Wirklichkeit, nur klarer und allgemeingültiger geworden durch die Tätigkeit des aus dem Vielen das Einzelne wählenden und die gewählten Einzelheiten zu einem

neuen Ganzen verbindenden Geistes. Diese Auffassung bedeutet auf der einen Seite eine Umdeutung des Ideebegriffs im Sinne des Naturalismus — eine Umdeutung, die ein völliges Verkennen der platonischen, geschweige denn plotinischen Ideenlehre voraussetzt und beweist[144]), auf der andern Seite aber eine Umdeutung im Sinne des Funktionalen: Indem die Idee nicht mehr — der Erfahrung vorausgehend — a priori im Geiste des Künstlers vorhanden ist, sondern — auf Grund der Erfahrung erzeugt — a posteriori von demselben hervorgebracht wird, erscheint sie auf der einen Seite nicht mehr als Konkurrentin oder gar als Urbild der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit, sondern als ihr Derivat — auf der andern nicht mehr als gegebener Inhalt oder gar als transzendenter Gegenstand der menschlichen Erkenntnis, sondern als ihr Produkt: eine Wendung, die sich schon rein sprachlich in deutlichster Weise zu erkennen gibt. Von jetzt ab „wohnt" oder „präexistiert" die Idee nicht mehr in der Seele des Künstlers, wie es bei Cicero[145]) und Thomas von Aquino[146]) hieß, noch weniger ist sie ihm „eingeboren", wie es der echte Neoplatonismus ausgedrückt hatte[147]), vielmehr „kommt sie ihm in den Sinn"[148]), „entsteht"[149]), wird aus der Wirklichkeit „geschöpft"[150]), „erworben"[151]), ja geradezu „geformt und skulpiert"[152]); und um die Mitte des 16. Jahrhunderts konnte sich sogar die weitverbreitete Gewohnheit herausbilden, mit dem Ausdruck „Idea" nicht sowohl den künstlerischen Vorstellungsinhalt, als vielmehr das künstlerische Vorstellungsvermögen zu bezeichnen, so daß er etwa dem Wort „imagizione" gleichkommt[153]), und Bildungen möglich werden, wie die im letzten Satz des angezogenen Vasari-Passus: „concetto che si ha fabbricato nell'Idea"[154]) oder: „le cose immaginate nell'Idea"[155]), „quella forma di corpo, che nell'Idea mi sono stabilita"[156]), „quella forma di corpo, che nell'Idea dello Artefice è disegnata"[157]) usw.

Damit ist schon gesagt, daß nunmehr das Problem „Subjekt und Objekt" der Möglichkeit nach zu einer prinzipiellen Klärung reif geworden war; denn sobald dem Subjekt die Aufgabe zugewiesen wird, von sich aus die Gesetze der Gestaltung aus der Wirklichkeit zu gewinnen, anstatt sie oberhalb der Wirklichkeit (und oberhalb seiner selbst) voraussetzen zu dürfen, ergibt sich mit einer gewissen Notwendigkeit die Frage, wann und weswegen sein Anspruch, diese Gesetze richtig gewonnen zu haben, berechtigt sei; allein — und das ist ungemein bezeichnend — erst die ausgesprochen „manieristische" Kunstauffassung ist dazu gelangt, diese prinzipielle Klärung tatsächlich herbeizuführen, oder sie doch wenigstens mit Bewußtsein zu fordern; denn dem Renaissancedenken konnte

gerade die Ideenlehre selbst, so wie sie von ihm modifiziert worden war, das Subjekt-Objektproblem gelöst erscheinen lassen, noch ehe es ausdrücklich gestellt worden war: indem jene „Idea", die der Künstler im Geiste erzeugt und durch die Zeichnung offenbar macht, nicht etwa aus ihm selber stammt, sondern durch ein „giudizio universale" aus der Natur genommen wird, scheint sie, wenngleich actualiter erst durch das Subjekt erkannt und verwirklicht, doch potentialiter bereits in den Objekten vorgebildet zu sein. Es ist durchaus bezeichnend, wenn Vasari die Möglichkeit, zu einer Idee zu gelangen, damit begründet, daß die Natur selbst in ihren Bildungen so regelmäßig und konsequent sei, daß man im Einzelteil das Ganze („ex ungue leonem") zu erkennen vermöge: ohne daß es zunächst, wie es später geschehen ist[158]), zu einer ausdrücklichen Formulierung dieses Gedankens gekommen wäre oder derselben bedurft hätte, erscheint es der Renaissance einfach selbstverständlich, daß die Idee, vom Künstler aus der Anschauung herausgewonnen, zugleich die eigentlichen Absichten der „gesetzmäßig schaffenden" Natur offenbare, daß Subjekt und Objekt, Geist und Natur einander nicht feindlich oder auch nur gegensätzlich gegenüberständen, daß vielmehr umgekehrt die Idee, selbst der Erfahrung entnommen, derselben — ergänzend oder sogar stellvertretend -- notwendig entspreche. So darf Raffael, genau wie ein Jahr später der klassizistisch orientierte Guido Reni[159]), von sich sagen, daß er aus Mangel an hinreichend schönen Modellen der „certa Idea" sich bediene, und so kann ein späterer Spanier, der aber hier durchaus im Geist der Klassik spricht, das eigentümlich wechselseitige Suppletivverhältnis zwischen Naturanschauung und Ideenbildung dahin formulieren, daß der gute Maler seine inneren Vorstellungen durch die Naturanschauung zu berichtigen habe, aber auch umgekehrt, wo diese letztere fehle, der von ihm „erworbenen schönen Ideen" sich bedienen dürfe: „Denn die Vollkommenheit besteht darin, von den Ideen zum Naturvorbild und vom Naturvorbild zu den Ideen überzugehen."[160]) — Die kunsttheoretische Ideenlehre der Hochrenaissance erscheint also, insofern sie sich auf das Problem der Schönheit bezieht — und gerade daß dies jetzt wieder der Fall ist, bezeichnet ihren wesentlichsten Unterschied gegenüber derjenigen des Mittelalters — gleichsam als eine vergeistigtere Form der alten Elektionstheorie in dem Sinne, daß die Schönheit vergeistigter nicht durch ein äußeres Zusammensetzen der Teile, sondern durch ein inneres Zusammenschauen der Einzelfälle gewonnen wird.[161]) Der Antike selbst, so geläufig ihr der Elektionsgedanke als solcher gewesen ist, hatte es ferngelegen, das durch die Auswahl des Schönsten ge-

wonnene παράδειγμα mit der „Idee“ zu identifizieren — sie deutete den Begriff dieser Idee ja nicht im Sinne des Ausgleichs zwischen dem Geist und der Natur, sondern im Sinne seiner Unabhängigkeit von ihr: die Renaissance hat den Begriff der Idee, wenngleich eine ausdrückliche Formulierung dieser These erst durch den Klassizismus des 17. Jahrhunderts erfolgt ist[162]), schon damals im Sinne jener spezifisch neuzeitlichen Kunstanschauung gedeutet, deren Wesen gerade darin besteht, daß sie, den Begriff der Idee zu dem des „Ideals“ umformend, die Welt der Ideen mit einer Welt gesteigerter Wirklichkeiten identifiziert. Damit ist die Idee ihres metaphysischen Adels entkleidet, aber eben dadurch mit der Natur in eine schöne, gleichsam selbstverständliche Übereinstimmung gebracht: vom menschlichen Geiste erzeugt, aber zugleich — sehr weit entfernt von Subjektivität und Willkürlichkeit — die in den Dingen vorgebildete Gesetzlichkeit zum Ausdruck bringend, leistet sie auf dem Wege intuitiver Synthesis im Grunde dasselbe, was die ein reiches und von dem allgemeinen Urteil gebilligtes Beobachtungsmaterial zusammenfassenden Proportionsforschungen des Alberti, Leonardo und Dürer auf dem Wege diskursiver Synthesis zu erreichen versucht hatten: die Vollendung des „Natürlichen“ durch die Kunst.

Vasari beantwortet nun aber an der von uns zitierten Stelle nicht so sehr die Frage nach der Möglichkeit der Schönheitsverwirklichung, als vielmehr die Frage nach der Möglichkeit der künstlerischen Darstellung als solcher, die Frage nach dem „disegno“; die aristotelisch orientierte Philosophie des hohen Mittelalters hatte ja mit dem terminus „Idee“ — oder genauer gesagt „Quasi-Idee“ — nicht den Begriff einer „idea delle bellezze“ verbunden (einen Begriff, der erst durch den Renaissance-Platonismus wiedererweckt wurde und sich dann späterhin zu dem des „Ideals“ entwickeln sollte), sondern den Begriff einer geistigen Vorstellung schlechthin, gleichviel ob ihr Gegenstand „schön“ oder „unschön“ sei. Klar, daß auch die Renaissance diese weitere Bedeutung des Ideebegriffs nicht preisgeben konnte, d. h. den Ausdruck „Idea“ auch weiterhin in eben dem Sinne verwandte, wie die Ausdrücke „Pensiero“ oder „Concetto“, — klar aber auch, daß sie den Begriff der „künstlerischen Vorstellung schlechthin“ nicht minder im Sinne des Funktionalen und Aposteriorischen umdeuten mußte, als den Begriff der eigentlichen „Schönheitsidee“: was den Künstler zum „Erdenken“ oder „Entwerfen“ eines wie immer gearteten Kunstwerks zu befähigen schien, war ebendasselbe „giudizio universale“, das ihm die Schönheit (oder e contrario die Häßlichkeit)[163]) vorstellbar machte; der durch die Idea ge-

währleisteten Möglichkeit einer aus der Naturanschauung entspringenden und dennoch ihre wirklichen Objekte übertreffenden Form-Steigerung entsprach die Möglichkeit einer ebenfalls aus der Naturanschauung entspringenden und dennoch von ihr unabhängigen Form-Vorstellung. Der Ausdruck „Idea" kann also (selbst wenn wir von dem ganz freien Sprachgebrauch im Sinne von Einbildungsvermögen oder Vorstellungskraft, also gar nicht mehr im Sinne von „forma" oder „conceptus", sondern im Sinne von „mens" oder „imaginatio", absehen) im 16. Jahrhundert zwei wesentlich verschiedene kunsttheoretische Bedeutungen besitzen.

1. (wie bei Alberti und Raffael): Idea = Vorstellung einer naturübertreffenden Schönheit im Sinne des erst später fixierten Begriffs „das Ideal";

2. (wie u. a. bei Vasari): Idea = Vorstellung einer naturunabhängigen Bildgestalt überhaupt im Sinne der in gleicher Bedeutung gebrauchten und schon im 13. und 14. Jahrhundert so verwendeten[164]) Begriffe „pensiero" oder „concetto"; der Ausdruck bezeichnet in dieser (im späteren Cinquecento sogar vorherrschenden und erst im 17. Jahrhundert dem nunmehr fixierten Begriff des „Ideals" gegenüber zurücktretenden) Bedeutung jedwede künstlerische Vorstellung, die, im Geiste entworfen, der äußeren Darstellung vorangeht[165]), und kann geradezu auf das hinauslaufen, was wir als „Sujet" oder „Vorwurf"[166]) zu bezeichnen pflegen.

Diese beiden Bedeutungen sind aber oft nicht scharf auseinandergehalten worden, und konnten es nicht werden, da die zweite, als die der ersten gegenüber weitere, dieselbe unter Umständen mit einzuschließen vermag (gelegentlich wird daher zu dem Worte „Idea" ausdrücklich ein Wort wie „bella" oder „hermosa" hinzugesetzt).[167]) Auch kommen beide schließlich darin überein, daß hier wie dort, sowohl auf dem Gebiet der Schönheitsverwirklichung als auf dem Gebiet der künstlerischen Darstellung überhaupt, das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt als ein durchaus entsprechendes vorgestellt wird. —

Indem die Kunsttheorie der Renaissance die Ideenbildung an die Naturanschauung knüpfte und sie damit in eine Sphäre verlegte, die, wenn auch noch nicht die individuell-psychologische, so doch nicht mehr die metaphysische war, hat sie den ersten Schritt zur Anerkennung dessen getan, was wir als „Genie" zu bezeichnen gewohnt sind. Bereits das Denken der Früh-Renaissance hatte von vornherein neben dem realen künstlerischen Objekt auch ein reales künstlerisches

Subjekt vorausgesetzt (genau wie die Erfindung der Zentralperspektive zugleich eine Bejahung des sichtbaren „Gegenwurfs“ und des sehenden „Auges“ bedeutet hatte); allein es hatte ja, wie wir gesehen haben, an das Bestehen jener ebenso übersubjektiven als überobjektiven Gesetzlichkeiten geglaubt, die den Gestaltungsprozeß gleichsam als eine Instanz höherer Ordnung regeln zu können schienen, und deren vorbehaltlose Anerkennung mit dem Begriff eines frei-genialen künstlerischen Schaffens im Grunde in Widerspruch stand. Die Gültigkeit dieser überobjektiven und übersubjektiven Regeln mußte der Begriff der künstlerischen Idee allmählich beschränken: der künstlerische Geist, dem die Fähigkeit beigemessen wird, von sich aus intuitiv die Wirklichkeit zur Idee umzubilden, von sich aus eine Synthesis des objektiv Gegebenen zu vollziehen, bedarf im Grunde nicht mehr jener a priori gültigen oder empirisch begründeten Regulative, wie mathematische Gesetze, Zustimmung der öffentlichen Meinung, Zeugnisse antiker Schriftsteller, sondern es ist sein Recht und seine Pflicht, aus eigener Kraft die „perfetta cognizione dell'obietto intelligibile“ zu erwerben, als die der Sprachgebrauch des 16. und 17. Jahrhunderts nunmehr die Idea bezeichnete[168]): ein Ausspruch, wie der fast Kantische Giordano Brunos, wonach allein der Künstler Urheber der Regeln sei, und wahre Regeln überhaupt nur insofern und nur in solcher Anzahl existierten, als es wahre Künstler gebe[169]), kann in der Tat nur im Zusammenhang mit der Ideenlehre ganz verstanden werden. Allein — und das ist das Entscheidende — die eigentliche Renaissance ist zu einer so ausdrücklichen, ja fast polemischen Betonung der künstlerischen Genialität ebensowenig gelangt, als anderseits zu einer ausdrücklichen Formulierung des „Ideal“-Begriffs; sie wußte von einem Widerspruch zwischen Genie und Regel ebensowenig wie von einem Widerspruch zwischen Genie und Natur; und gerade der Begriff der Idee, so wie die Epoche ihn umgedeutet hatte, bringt die Versöhntheit dieser noch gar nicht auseinandergetretenen Gegensätze besonders deutlich zum Ausdruck, indem er die Freiheit des künstlerischen Geistes den Ansprüchen der Wirklichkeit gegenüber zugleich gesichert und eingeschränkt zeigt.



DER „MANIERISMUS“

ie unproblematische und beruhigte Stimmung, die für die Kunsttheorie der Renaissance charakteristisch ist und so vollkommen der in allen Äußerungen dieser Epoche zutagetretenden Neigung entspricht, das scheinbar Gegensätzlichste zur Harmonie zu bringen, hat im kunsttheoretischen Schrifttum der zweiten Jahrhunderthälfte, die wir als die Epoche des Frühbarock zu bezeichnen pflegen, allmählich einer völlig andern Platz gemacht. Es ist nun freilich schwer, aus dem gedanklichen Gesamtbilde dieses Schrifttums die unterscheidend-neuen Züge herauszulösen, und fast unmöglich, sie unter einen einzigen Begriff zu subsumieren. Denn das gerade ist für das Kulturbewußtsein der in Rede stehenden Epoche bezeichnend, daß es sich zugleich revolutionär und traditionell verhält, und zugleich zur Besonderung und zur Vereinheitlichung der vorhandenen künstlerischen Triebkräfte drängt: Wollte die Renaissance den unbedingten Bruch mit dem Mittelalter, so will der Frühbarock sowohl die Überwindung als

die Fortführung der Renaissance — waren früher verschiedene „Schulen“, in ihren praktischen Methoden differierend, in ihrer theoretischen Zielsetzung aber einig, am Werke gewesen, so beginnen jetzt verschiedene „Richtungen“, die gleichwohl aus jenen Schulen hervorgegangen sind, einander mit programmatischen Lehrschriften zu Leibe zu rücken, und sind einander dennoch in gewissen Grundvoraussetzungen ähnlicher als jene (genau wie die einzelnen „Genres“, als Historien-Malerei, Portrait und Landschaft, nunmehr ihre besonderen „Gesetze“ zu entdecken beginnen und dennoch miteinander die mannigfachsten Verbindungen eingehen). So kommt es, daß wir innerhalb dieser sowohl den Hoch-Barock, als auch den Klassizismus vorbereitenden Epoche mindestens drei verschiedene, einander vielfach bekämpfende und gleichwohl durchdringende Stilströmungen zu unterscheiden vermögen: eine vergleichsweise gemäßigte, die die Gedanken der (am reinsten durch Raffael repräsentierten) Klassik weiterzuspinnen und nur im Sinne der neuen Entwicklung fortzubilden versucht, und zwei vergleichsweise extreme, von denen die eine, vornehmlich an Correggio und die anderen Oberitaliener sich anschließend, im Sinne eines coloristischen und luminaristischen Empfindens arbeitet, während die andere, der eigentliche „Manierismus“, die Klassik auf einem entgegengesetzten Wege, nämlich durch bloße Modifizierung und Umgruppierung der plastischen Gestalten als solcher überwinden will.[170]) Diese komplizierte, in Wirklichkeit eher noch kompliziertere Situation (denn auch die naturalistische Tendenz, die nach der Meinung der älteren Kunstgeschichtsschreibung in Caravaggio ganz plötzlich und ganz rein zum Durchbruch kommt, tritt hier in Wahrheit weder ungemischt, noch auch unvorbereitet auf)[171]) findet nun auch in der Kunsttheorie, die alle die die Zeit bewegenden Tendenzen in sich zusammenfaßt und gegeneinander teils abwägt, teils ausspielt, dabei aber, wie es aus mannigfachen Gründen wohl begreiflich ist[172]), die retrospektive, „spätklassische“ Richtung besonders begünstigt, naturgemäß ihre Spiegelung, ja ihren eigentlichen Ausdruck. Zum Einen finden wir bei den Theoretikern der zweiten Jahrhunderthälfte nach wie vor dieselben Gedanken und Forderungen, wie sie schon von Alberti und Leonardo ausgesprochen worden waren, in unveränderter oder sogar verschärfter Form wiederholt, ja diese Gedanken und Forderungen bilden auch jetzt noch den Grundbestand des ganzen kunsttheoretischen Systems, so daß es stets einer sorgsamen Prüfung bedarf, ehe man einen im Jahre 1580 oder 1590 niedergeschriebenen Satz als einen spezifischen Ausdruck des gleichzeitigen Kunstwollens in Anspruch nimmt. So hält, um nur zwei Beispiele herauszugreifen,

die Theorie noch immer streng am Postulat der „συμμετρία" fest, obgleich die Praxis gerade dieses Postulat jetzt vielfach andern Idealen aufzuopfern scheint, und umgekehrt geht eine auf den ersten Blick so echt barock anmutende Vorschrift wie die, in einer schmerzlichen Darstellung eine Figur anzubringen, die den Beschauer weinend anblickt, um ihn zur Teilnahme an ihrer Trauer zu bewegen, in Wahrheit auf eine Verordnung Albertis zurück[173]); zum Andern macht sich die malerische, lombardisch-venezianische Richtung auch theoretisch in einem mehr oder minder deutlichen Protest gegen die florentinisch-römischen Fanatiker des „Disegno" geltend (vergl. etwa Paolo Pino, Lodovico Dolce und bis zu einem gewissen Grade Giovan Battista Armenini)[174]); zum Dritten endlich läßt das Schrifttum der Epoche die im engeren Sinne „manieristische" Tendenz, wie sie uns vorzugsweise in den Werken der Parmigianino, Pontormo, Rosso, Bronzino, Allori, Salviati oder, um Plastiker zu nennen, der Gianbologna, Danti, Rossi, Cellini entgegentritt, (wie sie aber auch die Kunst eines Tintoretto oder Greco, ja selbst die der Peruzzi oder Siciolante da Sermoneta in mehr oder minder entscheidender Weise beeinflußt hat) in einer Reihe spezifischer Neuerungen zu Worte kommen, von denen vielleicht die grundsätzlichste die systematische Ausgestaltung und Umgestaltung der für die eigentliche Renaissance-Theorie noch nicht allzu bedeutenden Ideenlehre ist.

Der schon zitierte Ausspruch des Giordano Bruno, wonach es nur so viel wahre Regeln gebe, als es wahre Künstler gibt, ist nur ein einziges Symptom dafür, daß jetzt ganz allgemein eine fast leidenschaftliche Auflehnung gegen alle starre, besonders mathematische Regeln beginnt: wie die spezifisch „manieristische" Kunst die ausgeglichenen und allgemein gültigen Formen der Klassik im Interesse eines intensiveren Ausdrucks verzerrt und verbiegt, so daß Figuren von 10 oder mehr Kopflänge nichts Seltenes sind, und die Gestalten sich winden und biegen, als ob sie weder Knochen noch Gelenke hätten, — wie sie die wohltuend klare, auf rational-perspektivischem Denken beruhende Raumdarstellung der „Blütezeit" aufgibt zugunsten jener eigentümlichen Kompositionsweise, die die Gestalten fast mittelalterlich in eine einzige oft „unerträglich überfüllte" Schicht zusammenpreßt[175]) (fast mittelalterlich, denn die in der Renaissance eroberte Plastizität der Einzelfigur wird keineswegs aufgegeben und tritt zu der Flächenhaftigkeit der Gesamtanschauung in einen Widerspruch, der der von vornherein sub specie dieser Flächenhaftigkeit gestaltenden Kunst des Mittelalters noch fremd ist): so setzt auch in der Kunsttheorie seit der Mitte des Jahrhunderts, anknüpfend an Michel Angelos

absprechendes Urteil über Dürer's Proportionslehre[176]), eine lebhafte und durchaus bewußte Kritik an den von der älteren Kunsttheorie unternommenen Versuchen zur wissenschaftlichen und namentlich mathematischen Rationalisierung des künstlerischen Darstellens ein. Wenn Leonardo sich bemüht hatte, die Bewegungen des Körpers nach den Gesetzen von Kraft und Last zu bestimmen, ja die bei diesen Bewegungen sich ergebenden Maßveränderungen zahlenmäßig festzulegen[177]), wenn Piero della Francesca und Dürer den „Verkürzungen“ auf geometrisch-konstruktivem Wege beizukommen suchten, und alle diese Theoretiker darin übereinkamen, daß die Proportionen der ruhenden Menschengestalt mit Hilfe der Mathematik fixiert werden müßten, so finden wir jetzt das Ideal der S-förmigen „figura serpentinata“ aufgestellt, die, irrational proportioniert und bewegt, mit einer aufzüngelnden Flamme verglichen wird[178]), und lesen die ausdrückliche Warnung vor einer Überschätzung der Proportionslehre, die man wohl kennen müsse, aber häufig nicht anwenden dürfe (und bei bewegten Figuren überhaupt nicht anwenden könne): „Denn oft machen wir Figuren, die sich biegen, heben oder wenden, wobei sie die Arme bald ausstrecken, bald zusammenziehen, so daß wir, um den Figuren Anmut zu verleihen, die Maße hier verlängern und dort verkürzen müssen; das kann man nicht lehren, sondern der Künstler muß es ‚con giudizio del naturale‘ erlernen.“[179]) Die Mathematik, in der Renaissance als das festeste Fundament der bildenden Künste betrachtet und verehrt, wird jetzt geradezu mit Haß verfolgt. Man höre etwa Federico Zuccari, den Hauptwortführer jener speziell „manieristischen“ Gesinnung: „Ich sage aber — und ich weiß, ich spreche die Wahrheit —, daß die Kunst der Malerei ihre Grundlage nicht den mathematischen Wissenschaften entnimmt, ja nicht einmal zu ihnen ihre Zuflucht zu nehmen braucht, um irgendwelche Regeln oder Verfahrungsweisen für ihre Praxis zu lernen, oder auch nur in spekulativer Weise darüber sich klar zu werden... Ich werde zwar zugeben, daß alle von der Natur hervorgebrachten Körper Proportionen und Maße besitzen, wie Aristoteles bezeugt, aber wenn einer sich darauf einlassen wollte, alle Dinge vermittels theoretisch-mathematischer Spekulation zu betrachten und zu erkennen, und dieser gemäß zu arbeiten, so wäre es, von der unerträglichen Mühseligkeit ganz abgesehen, eine Zeitverschwendung ohne jedes nützliche Ergebnis; wie es einer unserer Kunstgenossen (sc. Dürer), obzwar ein tüchtiger Maler, bewiesen hat, der Kraft eigener Willkür auf Grund mathematischen Regeln menschliche Körper bilden wollte... Denn das Denken (des Künstlers) muß nicht nur klar sein, sondern auch

frei, und sein Geist muß gelöst sein und nicht beschränkt durch eine mechanische Abhängigkeit von derartigen Regeln.“[180])

Allein, wie nun das kennzeichnende Moment der „manieristischen“ Kunst ein innerer Dualismus, eine innere Spannung ist, wie sie, der scheinbaren Willkürlichkeit ihrer Kompositionsweise zum Trotz, dennoch nach strenger Zusammenfassung des Bildganzen strebt und die Figur nicht malerisch auflockert, sondern fest umgrenzt und anatomisch durcharbeitet, ja manchmal der Antike mit größerer Hingabe nachfolgt, als selbst die klassische Hochrenaissance[181]), wie sie die flutende Entbundenheit des Barockraums nicht minder ablehnt, als die gesetzliche Ordnung und Stabilität des Renaissanceraums, vielmehr gerade durch ihre „Flächenhaftigkeit“ um so strengere Bindungen schafft: so wird den Bekenntnissen zur künstlerischen Freiheit denn doch das Dogma von der Lehr- und Lernbarkeit, das heißt der Systematisierbarkeit des künstlerischen Schaffens gegenübergestellt, ja gerade die Furcht vor einer sonst drohenden subjektivistischen Willkür hat vielleicht dazu beigetragen, auf dieses Dogma ganz besonderes Gewicht zu legen. Dieselbe Zeit, die die künstleriche Freiheit so mutig gegen die Tyrannei der Regeln verteidigt, macht aus der Kunst einen rational organisierten Kosmos, dessen Gesetze selbst der Begabteste erkannt haben muß und selbst der Unbegabteste erkennen kann; derselbe Danti, der die mathematische Schematisierung der Körperformen und Körperbewegungen ablehnt[182]), läßt doch — da eben irgendwie ein „wissenschaftlicher“ Weg zur Kunst gefunden werden mußte —, die anatomische Methode unbedingt gelten und erklärt ausdrücklich, daß seine „vera regola“ sowohl den für die Kunst Geborenen, als auch den nicht für sie Geborenen (zu denen er sich selber rechnet) dienlich sein solle[183]); und wenn man jetzt auch seltener als früher eine einzige Proportion als die normale oder schöne hinstellt, vielmehr eine größere Auswahl von Typen vorzulegen bemüht ist, so hat doch selbst der schon genannte Zuccari, trotz aller Abneigung gegen die „teorica matematica“, nicht darauf verzichtet, sie zahlenmäßig festzulegen und das besondere Anwendungsgebiet jedes einzelnen Typus genau zu begrenzen.[184]) Derselbe Lomazzo, der das Ideal der „figura serpentinata“ aufgestellt hat, bringt nichtsdestoweniger die detaillierten Proportionen des vielgeschmähten Dürer zur Wiedergabe, und die von dem gleichen Autor weit über das bisher übliche Maß hinaus entwickelten Lehren von den Ausdrucksbewegungen bedeuten trotz ihrer weitgehenden Differenziertheit, ja gerade wegen dieser weitgehenden Differenziertheit, im Grunde nicht minder eine Rationalisierung des nicht Rationalisierbaren.[185])

Das grundsätzlich Neue an allem diesem besteht nicht sowohl darin, daß derartige Gegensätze vorhanden sind, als vielmehr darin, daß sie als solche bemerkt oder wenigstens deutlich gefühlt zu werden beginnen, daß das kunsttheoretische Denken an den der früheren Epoche selbstverständlichen Bestrebungen nunmehr bewußtermaßen Kritik übt und sich, wenn auch mit noch so fragwürdigem Erfolge, aus den plötzlich zum Bewußtsein gekommenen Aporien herauszufinden versucht. Was für das Problem „Genie und Regel" gilt, gilt selbstverständlich auch für das Problem „Geist und Natur" — drückt sich in beiden Antithesen doch der eine große Gegensatz „Subjekt und Objekt" aus. An und für sich ist es gewiß nichts Neues, wenn Mahnungen zur Verschönerung der gegebenen Wirklichkeit der Forderung täuschender Naturtreue gegenübertreten — neu aber ist es, wenn der Gegensatz dieser beiden Postulate zur Kenntnis genommen wird, so daß das ehemalige Sowohl-als-auch sich geradezu in ein Entweder-oder verwandeln kann. Vinzenzo Danti unterscheidet ausdrücklich zwischen einem „Ritrarre", das die Wirklichkeit so wiedergibt, wie man sie sieht, und einem „Imitare", das die Wirklichkeit so wiedergibt, wie man sie sehen sollte[186]); ja er versucht sogar, den Gegensatz dieser beiden Verhaltungsweisen gerade dadurch betonend, das Anwendungsgebiet der einen von dem der andern zu scheiden, indem nach seiner Meinung bei der Darstellung der schon von sich aus vollkommenen Dinge das „Ritrarre" genüge, bei der Darstellung der irgendwie Fehlerhaften dagegen das „Imitare" zu Hilfe gerufen werden müsse[187]) (so wie der Manierismus die Genremalerei als selbständige Kunstart zuließ, aber unter der Bedingung, daß Köchinnen und Schlächter in den Formen eines Michelangelesken Heroengeschlechtes sich darstellten). Das glückliche Ausgleichsverhältnis zwischen Subjekt und Objekt, so können wir sagen, ist unwiederbringlich zerstört, der künstlerische Geist — in jener freien, aber eben dadurch haltlosen Situation, die durch die Entwicklung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschaffen worden war —, beginnt sich der Wirklichkeit gegenüber zugleich herrisch und unsicher zu fühlen.

Auf der einen Seite drückt sich das Ungenügen an der bloßen „Wirklichkeit" nunmehr in einer der vergangenen Epoche fremden verächtlichen Geringschätzung derselben aus („Ich lache über die, die jegliches Natürliche für gut achten" heißt es z. B. bei einem dieser Autoren)[188]); es wird von „Irrtümern" der Natur gesprochen, die „richtigzustellen" sind[189]) (wie bescheiden drückt sich dagegen noch der um 1550 — und in Venedig! — schreibende Dolce aus, bei dem es heißt: „Es muß der Maler bestrebt sein, nicht bloß die Natur nachzuahmen,

sondern dieselbe auch teilweise zu übertreffen — ich sage teilweise, denn im übrigen ist es ja schon ein Wunder, wenn es gelingt, sie auch nur annäherungsweise nachzuahmen")[190]; und wenn Vasari, in dieser Hinsicht bereits der manieristischen Auffassung den Boden bereitend, das „Disegno" zwar als einen sichtbaren Ausdruck des im Geiste gebildeten „concetto" gedeutet hatte, diesen „concetto" seinerseits aber aus einer Betrachtung des anschaulich „Gegebenen" hervorgehen ließ, so haben die Späteren[191]) diese zunächst noch vermittelnde Auffassung zu einer, wenn man so sagen darf, streng konzeptualistischen und in gewisser Hinsicht wieder an die mittelalterliche Vorstellung vom Wesen des künstlerischen Schaffens anknüpfenden Anschauung weitergebildet, so daß man in der Zeichnung ein „lebendiges Licht" und „inneres Auge" des Geistes verehrt[193]) und die Aufgabe der Baukunst, der Skulptur und selbst der Malerei gewissermaßen nur in einer äußerlich-technischen Realisierung des unmittelbar im Geiste erzeugten „Disegno" erblickt.[194]) Selbst das Porträt, in dessen Namen doch schon rein sprachlich ein unmittelbares Nachahmungsverhältnis zum Ausdruck kommt (Ritratto-Ritrarre), läßt man gelegentlich aus einer intellektuellen und allgemeingiltigen „Idea e forma" hervorgehen.[195]) Allein indem es der Epoche nun auf der anderen Seite ganz selbstverständlich ist, daß diese „Idee" oder dieser „Concetto" mitnichten etwas schlechthin Subjektives, rein „Psychologisches" sein darf, erhebt sich nun zum ersten Mal die Frage, wie es dem Geist denn überhaupt möglich sei, sich eine solche innere Vorstellung zu bilden, da sie nicht einfach aus der Natur heraus gewonnen werden kann und doch nicht nur im Menschen ihren Ursprung haben darf — eine Frage, die letzten Endes auf die Frage nach der Möglichkeit des künstlerischen Schaffens überhaupt hinausläuft. Gerade diesem selbstherrlich-konzeptualistischen Denken, das die Voraussetzungen der Renaissancetheorie zu untergraben gewagt hatte, indem es die unbedingte Geltung der „Regeln" ebenso in Zweifel zog, wie die unbedingte Maßgeblichkeit des Natureindrucks, das die künstlerische Darstellung als anschaulichen Ausdruck einer geistigen Vorstellung auffaßte und selbst die „Invenzione" des Bildinhalts nicht sowohl der biblischen, poetischen oder historischen Überlieferung entnommen, als vielmehr vom Künstler selber erdacht sehen wollte[196]), nnd das dann doch wieder nach einer allgemein verbindlichen Begründung und Normierung alles künstlerischen Schaffens rief, — gerade einem solchen Denken mußte das, was der vergangenen Periode noch gar nicht fragwürdig erschienen war, zum ersten Mal von Grund aus problematisch werden: das Ver-

hältnis des Geistes zur sinnlich gegebenen Wirklichkeit. Vor den Augen der Kunsttheorie hat sich gewissermaßen ein bisher verborgener Abgrund eröffnet, so daß sie die Notwendigkeit fühlt, ihn durch philosophische Spekulation wieder zu schließen — durch eine Spekulation, die den nach Mitte des Jahrhunderts erschienenen Kunstschriften einen vollkommen neuen Charakter verleiht. War es früher das Ziel der Kunstlehre gewesen, das künstlerische Schaffen praktisch zu fundamentieren, so muß sie nunmehr versuchen, es theoretisch zu legitimieren: das Denken nimmt nunmehr gleichsam seine Zuflucht zu einer Metaphysik, die es rechtfertigen sollte, wenn der Künstler für seine inneren Vorstellungen eine übersubjektive Geltung im Sinne der Richtigkeit einerseits, im Sinne der Schönheit andererseits in Anspruch nahm. Man tut sehr unrecht, der Kunsttheorie aus dieser immer entschiedeneren Wendung zum Spekulativen einen Vorwurf zu machen. Die Zeit — das eben glauben wir gezeigt zu haben — sah sich mit unausweichlicher Notwendigkeit vor Probleme gestellt, die auf andere Weise überhaupt nicht zu lösen waren, und deren Erkenntnis die Theoretiker der bildenden Kunst auf eben die Wege führen mußte, die etwa gleichzeitig die Begründer der neuzeitlichen Poetik wie Scaliger und Castelvetro gegangen sind. Geistesgeschichtlich betrachtet, bedeuten die schwerfälligen Traktate der Comanini, Danti, Lomazzo, Zuccari und Scannelli gerade in ihrer Abkehr vom unmittelbar Nützlichen und, wenn man so will, „Lebendigen“ ein wichtiges, ja unentbehrliches Zwischenglied zwischen der Epoche der Alberti und Leonardo und derjenigen Periode, in der wir selbst noch mitten darinstehen: nicht lange, und die Kunstschriftstellerei wird aus den Händen der Künstler in die der Antiquare, Literaten und Philosophen übergehen, um sich zur normativen „Ästhetik“ und endlich zur interpretierenden „Kunstwissenschaft“ im heutigen Sinn zu entwickeln; der Weg vom Praktischen zur „reinen“ Wissenschaft hat mehr als einmal über das „Abstruse“ geführt. —

So sehen wir also die alten Fragen: „Wie stellt der Künstler richtig dar?“ und „Wie stellt der Künstler Schönes dar?“ rivalisieren mit den ganz neuen: „Wie ist die künstlerische Darstellung, und insbesondere die Darstellung des Schönen, überhaupt möglich?“ und wir erleben, wie nun, um diese beiden Fragen zu beantworten, auf alles zurückgegriffen wird, was der Epoche überhaupt an metaphysischer Spekulation zu Gebote stand, d. h. sowohl auf das wesentlich aristotelisch eingestellte System der mittelalterlichen Scholastik, als auf den seit dem 15. Jahrhundert wiederbelebten Neuplatonismus. In beiden Fällen aber ist es nun — und dies ist das für uns so Auf-

schlußreiche — die Ideenlehre gewesen, die, jetzt und erst jetzt in ihren ganzen Konsequenzen erkannt und daher in das Zentrum des kunsttheoretischen Denkens gestellt, die doppelte Aufgabe erfüllt, auf der einen Seite das früher noch nicht akute Problem dem theoretischen Bewußtsein deutlich zu machen, auf der andern aber sogleich den Weg zu seiner Lösung zu weisen. In der Renaissance hatte der von der Kunsttheorie noch nicht konsequent durchdachte und für ihr Denken nicht allzu belangreiche Begriff der Idea dazu beigetragen, die Kluft zwischen Geist und Natur den Blicken zu entziehen, — jetzt macht er sie sichtbar, indem er durch die kraftvolle Betonung der künstlerischen Persönlichkeit auf das Problem „Subjekt und Objekt" hinweist, und vermag ihn zugleich wieder zu schließen, indem er eine Umdeutung im Sinne seiner eigentlichen metaphysischen Bedeutung erfährt, und in dieser seiner metaphysischen Bedeutung den Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt in einer höheren, transzendenten Einheit aufhebt.

Die aristotelisch-scholastische Richtung der spekulativ gewordenen Kunsttheorie, bereits in dem 1584 erschienenen Traktat des Mailänders Lomazzo sich Geltung verschaffend, erreicht ihren Höhepunkt in der im Jahre 1607 erschienenen Lehrschrift jenes Federico Zuccari, dessen leidenschaftlicher Protest gegen die Mathematik bereits Erwähnung fand.[197]) Sein großes Werk „L'Idea de' pittori, scultori ed architetti", von den Kunsthistorikern wenig geschätzt und wenig verstanden[198]), verdient schon deswegen Beachtung, weil hier zum ersten Mal ein ganzes Buch der Untersuchung jenes rein spekulativen Problemes gewidmet ist, das sich im großen Ganzen auf die Frage zuspitzt, wie eine künstlerische Darstellung überhaupt möglich sei. Die Antwort aber wird dadurch gegeben und kann nur dadurch gegeben werden, daß jene innere Idee, als deren äußere Versichtbarung das Kunstwerk angesprochen wurde, auf ihre Herkunft und Geltung überprüft wird und siegreich aus dieser Prüfung hervorgeht.

Der Autor geht zunächst — durchaus im Sinne seiner Zeit und gut aristotelisch-hochscholastisch — davon aus, daß das, was im Werke offenbar werden soll, im Geiste des Künstlers vorgebildet sein muß. Diese geistige Vorstellung bezeichnet er als „Disegno interno" oder „Idea" (denn nach seiner Definition ist das „Disegno interno" nichts anderes als „eine Form oder Idee in unserem Geist, die ausdrücklich und deutlich die von ihm vorgestellten Sachen bezeichnet[199]); und er will den „theologischen"(!) Ausdruck „Idea" nur deshalb nicht durchgehends anwenden, weil er „als Maler zu Malern, Bildhauern und Architekten redet"), während die praktisch-künstlerische Dar-

stellung, sei sie nun malerisch, plastisch oder architektonisch, als „Disegno esterno“ bezeichnet wird. Daraus ergibt sich eine Einteilung der ganzen Schrift in zwei Bücher: auf der einen Seite steht die Idee als eine „forma spirituale“, die der Intellekt sich bildet, und in der er klar und deutlich alle Naturdinge erkennt (und zwar nicht nur in ihrer Individualität, sondern auch in ihren Gattungskriterien) — auf der andern steht die Ausführung in Farben, Holz, Stein oder einer anderen Materie.[200])

Diese „innere Zeichnung“ oder „Idee“, die der Ausführung vorangeht und eigentlich von ihr ganz unabhängig ist[201]), kann nun (und eben darin liegt der grundsätzliche Unterschied gegenüber der Renaissance-Auffassung) im Geiste des Menschen nur deshalb erzeugt werden, weil Gott ihm die Fähigkeit dazu verliehen hat, ja weil die menschliche Idee im letzten Grunde nur ein Funke des göttlichen Geistes ist, eine „scintilla della divinità“. Denn ursprünglich und eigentlich ist die Idee, für deren Auffassung sich Zuccari zwar dem Namen nach auf „Plato“, der Sache nach aber weit mehr auf die bekannte und von ihm genau zitierte Thomas-Stelle Summa I, 1, 15 stützt[203]), nur das dem Intellekte Gottes immanente Urbild, nach dessen Muster dieser die Welt erschafft (so daß also auch Gott, indem er schafft, gleichsam innerlich und äußerlich „zeichnet“) — in zweiter Linie ist sie die Vorstellung, die Gott den Engeln eingepflanzt hat, damit diese, die als rein geistige Wesen keiner sinnlichen Erkenntnis fähig sind, in sich die Bilder jener irdischen Dinge besitzen, mit denen sie, zumal als Schutzengel bestimmter Menschen oder Örtlichkeiten, erkennend oder handelnd in Beziehung treten sollen[204]), und erst in dritter Linie ist sie Vorstellung des Menschen. Als solche unterscheidet sie sich zwar wesentlich von der in Gott und in den Engeln vorhandenen (denn im Gegensatz zu jener ist sie individuell und im Gegensatz zu dieser von der sinnlichen Erfahrung nicht unabhängig), allein auch so ist sie ein Unterpfand für die Gottähnlichkeit des Menschen, ihn befähigend, einen „neuen intelligiblen Kosmos hervorzubringen“ und „mit der Natur zu wetteifern“: „Ich sage also, daß Gott..., nachdem er in seiner Güte den Menschen nach seinem Bilde geschaffen hatte..., ihm auch die Fähigkeit verleihen wollte, in sich selbst eine innere intellektuelle Vorstellung zu bilden, auf daß er mit ihrer Hilfe alle Geschöpfe erkennen und in sich selbst eine neue Welt zu formen vermöge, und auf daß er kraft dieser inneren Vorstellung, es gleichsam Gott nachtuend und mit der Natur wetteifernd, unendliche künstlerische, aber der Natur ähnliche Dinge hervorbringe und vermittels der Malerei und Bildhauerkunst auf Erden neue Paradiese uns vor

Augen stellen könne. Aber bei der Hervorbringung dieser inneren Vorstellung verhält sich der Mensch immer anders als Gott, denn wo Gott eine einzige Vorstellung besitzt, die der Substanz nach ganz vollkommen ist und alle Dinge in sich begreift..., da bildet sich der Mensch verschiedene, entsprechend der Verschiedenheit der von ihm vorgestellten Gegenstände..., und überdies hat sie einen niedrigeren Ursprung, nämlich in den Sinnen, wie wir im folgenden erörtern werden."[205])

Wir müssen darauf verzichten, wiederzugeben, wie Zuccari nun aus diesem „Disegno interno" (das er zum Schluß seines Werkes auch etymologisch als ein Zeichen der Gottähnlichkeit deutet — Disegno = segno di dio in noi[206]) —, und das er als „zweite Sonne des Kosmos", als „zweite schaffende Natur", als „zweiten belebenden und nährenden Weltgeist" feiert)[207]) in durchaus scholastischer, aber keineswegs geistloser und uninteressanter Weise schlechterdings alle wertvollen Leistungen des menschlichen Intellekts, „metaforicamente" sogar die Philosophie, abzuleiten versucht[208]), wie er sowohl die Tätigkeit des „intellectus speculativus", d. h. die Erkenntnis, als die Tätigkeit des „intellectus practicus", d. h. das innere Tun, aus ihm hervorgehen läßt, und endlich dieses innere Tun wiederum in ein moralisches und in ein künstlerisches spaltet.[209]) Uns geht hier nur das letztere an, das „Disegno interno humano, pratico, artificiale" („interno" im Gegensatz zu „esterno", „humano" im Gegensatz zu „divino" oder „angelico", „pratico" im Gegensatz zu „speculativo", und „artificiale" im Gegensatz zu „morale"), und hier liegt nun der Punkt, wo die Frage nach der Möglichkeit ihrer künstlerischen Darstellung ihre klare Beantwortung findet. Denn indem der menschliche Intellekt kraft seines Anteils an der Ideen bildenden Fähigkeit Gottes und kraft seiner Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geiste als solchem die Fähigkeit besitzt, in sich die „Forme spirituali" aller geschaffenen Dinge hervorzubringen und sie auf die Materie zu übertragen, besteht, gleichsam durch göttliche Vorausbestimmung, zwischen dem Verfahren des Kunstwerke schaffenden Menschen und dem Verfahren der Wirklichkeit schaffenden Natur eine notwendige Übereinstimmung, die es dem Künstler erlaubt, einer objektiven Entsprechung zwischen seinen Produkten und denen der Natur gewiß zu sein: „Der Grund dafür" — so heißt es in völliger Übereinstimmung mit Aristoteles und in wörtlicher Anlehnung an Thomas von Aquino, dessen „allgemeine" Kunstlehre hier für die besonderen Zwecke einer Theorie der (zeichnenden) „Künste" im engeren Sinne nutzbar gemacht wird — „daß die Kunst die Natur nachahmt, be-

steht darin, daß die innere künstlerische Vorstellung, und daher die Kunst, bei der Hervorbringung der künstlichen Dinge in eben derselben Weise vorgeht, wie die Natur selbst. Und wenn wir nachweisen wollen, warum die Natur nachahmbar sei, so ist es deshalb, weil sie von einem intellektiven Prinzip zu ihrem Ziel und ihren Verfahrungsweisen angeleitet wird...; und da die Kunst, vor allem mit Hilfe der genannten (inneren) Vorstellung, bei ihrem Vorgehen genau dasselbe beobachtet, so kann die Natur von der Kunst nachgeahmt werden und die Kunst die Natur nachahmen.‘[210]) Zuccari verkennt zwar nicht, daß der Mensch, als ein körperliches und demgemäß auf eine Erkenntnis durch körperliche Organe angewiesenes Wesen, sich jene inneren Vorstellungen nur auf Grund sinnlicher Erfahrung bilden kann. Allein er hat, in klarer Voraussicht der aus dieser Wechselbeziehung zwischen sensueller und ideeller Erkenntnis entspringenden Einwände, ausdrücklich die genetische und systematische Priorität der „Idea“ gegenüber den Sinneseindrücken zu sichern versucht: Nicht die sinnliche Wahrnehmung verursacht die Ideenbildung; sondern diese letztere setzt (vermittels der Einbildungskraft) die sinnliche Wahrnehmung in Tätigkeit; die Sinne werden gleichsam nur zu Hilfe gerufen, um die inneren Vorstellungen zu klären und zu beleben[211]), und auf die Behauptung, daß jene intellektuelle und ideale Vorstellung, obgleich sie dem Geist das erste Licht und die erste Bewegung mitteile, doch nicht aus eigener Kraft zu arbeiten vermöge, da der Intellekt überhaupt nur vermittels der Sinne erkenne, wird folgendes erwidert: „Ein scharfsinniger Einwand, aber nichtig und ohne Bedeutung. Denn wie die öffentlichen Dinge das Eigentum aller sind, und jeder sich ihrer frei bedienen kann, ... niemand aber, außer dem Fürsten, sich zu ihrem absoluten Herrn aufwerfen darf, so können wir sagen, sind Geist und Sinne der Idee (Disegno) unterworfen, und sie bedient sich ihrer, gleichsam ihr Fürst, Lenker und Herrscher, als ihres unbeschränkten Eigentums.“[212])

Um es noch einmal zu sagen: Was dieser ganzen neuscholastischen Kunstspekulation, und namentlich den dem heutigen Denken nicht leicht zugänglichen Betrachtungen Zuccaris, ihre symptomatische Bedeutung verleiht, das ist nicht nur die — an und für sich schon höchst interessante — Aufnahme mittelalterlich-scholastischer Gedankengänge in die Kunsttheorie[213]), sondern vor allem die Tatsache, daß hier zum ersten Mal die Möglichkeit der künstlerischen Darstellung als solcher zum Problem gemacht wird. Das Zurückgreifen auf die Scholastik ist nur Symptom — das eigentlich Neue besteht in einer Veränderung der geistigen Einstellung, die jenes

Zurückgreifen möglich und nötig gemacht hat: Die Kluft zwischen Subjekt und Objekt ist nunmehr deutlich wahrgenommen worden, und sie wird dadurch überbrückt, daß eine grundsätzliche Klärung des Verhältnisses zwischen Ideenbildung und Sinneserfahrung versucht wird. Ohne daß die Notwendigkeit der sinnlichen Wahrnehmung bestritten würde, wird doch der Idee ihr apriorischer und metaphysischer Charakter zurückgegeben, indem das ideenbildende Prinzip des menschlichen Geistes unmittelbar vom göttlichen Erkennen abgeleitet wird. So stellt sich jenes „Disegno interno“, das da die Fähigkeit hat, dem Geiste Licht, Anregung und Leben zu sein und dennoch seinerseits sich durch die sinnlichen Wahrnehmungen zu klären und zu vervollkommnen, als ein Geschenk, ja als ein Ausfluß der göttlichen Gnade dar: Der selbstherrliche, zum Bewußtsein seiner Spontaneität gelangte Menschengeist glaubt diese Spontaneität der sinnlichen Wirklichkeit gegenüber nur dadurch aufrechterhalten zu können, daß er sie sub specie divinitatis legitimiert — das Genie rechtfertigt seine nunmehr ausdrücklich erkannte und betonte Erhabenheit aus seinem Ursprung in Gott. —

Der metaphysischen, und zwar ausgesprochen theologisch-metaphysischen, Begründung des „künstlerischen Darstellens überhaupt“ entspricht eine ebensolche Begründung der Schönheitsverwirklichung. Nur dürfen wir nicht erwarten, auch sie in einem Werk, wie dem des Zuccari, zu finden. Denn Zuccari, der bei seiner — trotz der „Ideenlehre“ — wesentlich peripatetisch-scholastischen Einstellung die Lösung des Subjekt-Objekt-Problems nur in einem Parallelismus zwischen dem natürlichen und künstlerischen „Schaffen“ zu finden vermochte, konnte dem Geiste des Künstlers wohl die Fähigkeit beimessen, mit der Wirklichkeit durch eine modellunabhängige Darstellung aller geschaffenen Dinge[214]), ja durch eine freie Erfindung der mannigfaltigsten „capricci e cose varie e fantastiche“[215]) zu wetteifern, nicht aber die Fähigkeit, sie durch „Reinigung“ oder „Steigerung“ zu überwinden: Das wesentlichste Ziel der künstlerischen Darstellung — die, der Zusammensetzung des Menschen aus „corpo“, „spirito“ und „anima“ entsprechend[216]), eine sorgfältige Bestimmung der äußeren Formen, eine kühne und lebhafte Bewegung und eine gewisse Anmut und Leichtigkeit in Zeichnung und Farbe anzustreben hat — ist für Zuccari doch letzten Endes die möglichst weit getriebene Nachahmung: „Dies ist“, so heißt es nach Wiedergabe zahlloser trompe-l'oeil-Anekdoten, „das wahre, eigentliche und allgemeine Ziel der Malerei, Nachahmerin der Natur und aller Artefakte zu sein, so daß sie die Augen der Menschen, auch der wissenden, täuscht:

Darüber hinaus besitzt sie in den Gesten, in den Bewegungen, in den Augen, im Mund usw. einen so lebensvollen und wahren Ausdruck, daß sie die inneren Leidenschaften enthüllt, Liebe, Haß, Begierde, Furcht, Freude...“[217])

Bei Zuccari also, für den, wie für jeden Aristoteliker, das spezielle Problem der Schönheit durchaus hinter dem allgemeinen Problem der „Gestaltung“ zurücktrat und zurücktreten mußte[218]), werden wir eine Aufklärung über das, was der Manierismus zum Schönheits-Problem zu sagen hatte, nicht finden können — um so mehr dagegen bei denjenigen Autoren, die sich mehr oder weniger stark dem Einfluß des Neuplatonismus hingegeben haben:[219]) des Neuplatonismus, in dessen System der Begriff des καλόν (als einer Überwindung des metaphysischen Gegensatzes zwischen εἶδος und ὕλη) schon in der Antike eine zentrale Stellung innehatte, und der gerade in seiner renaissancemäßigen Um- und Neuformung die Lehren vom Schönen besonders eifrig ausgebildet hatte. Die neuplatonischen Lehren waren ja, wie wir sahen, an der Kunsttheorie der Renaissance zunächst fast spurlos vorübergegangen. Nun aber, in der zweiten Hälfte des Cinquecento, werden sie umso begieriger aufgenommen und prägen den kunsttheoretischen Erörterungen des Schönheitsproblems ihren so eigenartigen Charakter auf. Indem der Geist sich seine Stellung zur Natur neu zu begründen sucht, wird, wie in Bezug auf das Problem der „Darstellung überhaupt“, so auch in Bezug auf das Problem der Schönheitsverwirklichung von neuem das Bedürfnis wach, den Wert und die Bedeutung dieses Schönen metaphysisch zu legitimieren. Es genügt nicht mehr, das äußere Kennzeichen des Schönen in jener quantitativen und qualitativen „Harmonie“ gefunden zu haben, die immer noch als sein wesentliches phänomenales Merkmal gilt[220]), sondern man will dasjenige Prinzip ergreifen, von dem jene Harmonie der bloße sinnliche Ausdruck ist — und man findet dieses Prinzip der Schönheit eben da, von wo aus Zuccari die Fähigkeit zur künstlerischen Darstellung als solche abzuleiten versucht hat: in Gott. Die sinnliche Schönheit ist nunmehr wieder ganz im Sinne des Neuplatonismus und des Mittelalters nur deshalb und nur insofern wertvoll, als sie den sichtbaren Ausdruck des Guten bedeutet[221]) (so daß der körperlich schöne Mensch notwendig auch ein geistig „reiner“ und „einfacher“ ist)[222]), und die in dieser Zeit am meisten wiederholte Definition der Schönheit lautet im Einklang mit der alten, aber von Ficino und während des hier in Rede stehenden Zeitraums von Männern wie Giordano Bruno und Patrizzi leidenschaftlich wiederaufgenommenen Licht-Metaphysik eines Dionysius Areopagita dahin, daß sie ein „Abglanz“ oder „Strahl“

des Glanzes sei, der von dem Antlitze Gottes ausgeht.[223]) Dem ganz entsprechend wird nun auch das negative Phänomen der Häßlichkeit in einem neuen Sinne verstanden: begnügte sich die Kunsttheorie der Früh- und Hoch-Renaissance (und auch, wie jetzt verständlich, die des Zuccari)[224]) mit der einfachen Feststellung, daß die Natur sehr selten oder nie etwas vollkommen Schönes hervorbringe, so findet jetzt auch diese Tatsache ihre metaphysische Erklärung und Rechtfertigung in dem „Widerstand der Materie" — jener Materie, die für den Aristotelismus eines Zuccari ein an und für sich durchaus geeignetes und willfähriges Substrat der göttlichen und menschlichen Idee gewesen war[225]), die aber bei den neuplatonisch orientierten Denkern dieser Zeit als ein Prinzip des Häßlichen und Bösen erscheint. Die „prava disposizione della materia" ist es nunmehr, die die Fehler oder Irrtümer der natürlichen Erscheinung verursacht[226]), und dem Künstler, der der früheren Auffassung zufolge nur aus der gegebenen Erscheinung das Schöne auszuwählen und herauszuziehen hatte, wird nun die durchaus metaphysische Aufgabe zugewiesen, die unterhalb der Erscheinung verborgenen Prinzipien ihr gegenüber wieder zur Geltung zu bringen, d. h. als ein „Verwalter der göttlichen Gnade", wie es bei einem dieser Autoren geradezu heißt, die Naturdinge auf ihren ursprünglichen, von ihrem ewigen Schöpfer beabsichtigten Zustand zurückzuführen; er hat ihnen von sich aus die tatsächlich nicht erreichte Vollkommenheit und Schönheit zu geben[227]), indem er im Geiste die „perfetta forma intenzionale della natura" erschafft[228]): Das Schöne in der Kunst entsteht nicht mehr durch eine bloße Synthesis des zerstreuten, aber doch irgendwie gegebenen Vielen, sondern durch eine intellektuelle Schau des in der Wirklichkeit überhaupt nicht anzutreffenden εἶδος.

Damit erhebt sich nun die Frage, auf welche Weise und unter welchen Bedingungen diese überirdische, ja überwirkliche Schönheit vom Künstler erkannt und zur Anschauung gebracht werden kann; die klarste Antwort auf diese Frage erteilt uns jener Mailänder Maler Giovanni Paolo Lomazzo, dessen „Trattato dell'arte della pittura" noch wesentlich peripatetisch-hochscholastisch eingestellt erschien, der aber in seiner 6 Jahre später erschienenen Schrift „Idea del Tempio della Pittura" zum Hauptwortführer einer neuplatonisch orientierten Kunstmetaphysik[229]) geworden ist. In diesem Werk[230]), das in einer echt manieristischen Weise — denn auch die astrologischen und kosmischen Gedankengänge gehören zu den erst jetzt in die Kunsttheorie eindringenden spekulativen Elementen[231]), — den „Tempel"

der Kunst mit dem Himmelsgebäude vergleicht, ihr sieben Maler als Regenten setzt und ihre Theorie durchweg nach dem Prinzip der Sieben-Zahl behandelt, ist ein ganzes Kapitel der Frage gewidmet „Wie man die Proportionen der Schönheit gemäß erkennt und festsetzt.“[232]) Die Schönheit, so heißt es etwa in dieser mit einer Menge von kosmologischen und astrologischen Gedanken durchtränkten Darstellung, erscheint in vielen Formen und muß auch in der Kunst in vielen Formen zum Ausdruck gebracht werden; aber sie ist ihrem Wesen nach nur eine: die lebendige geistige „grazia“, die vom Antlitze Gottes ausstrahlt und gleichsam von drei mehr oder minder reinen Spiegeln reflektiert wird. Der göttliche Strahl ergießt sich zunächst in die Engel, in deren Bewußtsein er die Anschauung der Himmelssphären als reine Urbilder oder Ideen erzeugt; dann in die (menschliche) Seele, wo er die Vernunft und den Gedanken hervorbringt; und endlich in die Körperwelt, in der er als Bild und Gestalt in die Erscheinung tritt. Auch in den körperlichen Dingen also entsteht das göttlich Schöne durch den Einfluß ihrer Idee, aber nur unter der Bedingung, daß (und in dem Maße, als) ihre Materie zur Aufnahme dieses Einflusses bereit und willfährig gemacht wird — bereit und willfährig, indem sie sich in bezug auf Ordnung, Maß und Art („ordine“, „modo“ und „specie“, was alles seinerseits von der „Komplexion“ des betreffenden Individuums abhängig ist) dem Wesen der Idee, die sich in ihr zum Ausdruck bringen soll, anpaßt; so gibt es also (da der Strahl des göttlichen Antlitzes auf seinem Wege zur Erde das Bewußtsein der Engel passieren muß und sich dort gleichsam der Natur der einzelnen Himmelssphären entsprechend differenziert) eine jovialische, saturnische oder martialische Schönheit[233]), die eine von größerer oder geringerer Vollkommenheit als die andere, aber alle in ihrer Gesamtheit die eine absolute Schönheit widerspiegelnd. Der Mensch, der diese mannigfachen Formen und Stufen der Schönheit erkennen oder gar im Kunstwerk offenbaren will, bedarf dazu anderer als körperlicher Organe; denn da sie selbst — vergleichbar dem Lichte, durch das wir sie wahrnehmen — ihrem Wesen nach unkörperlich, ja von der Welt der Materie so weit geschieden ist, daß sie eben nur unter besonders günstigen Bedingungen in ihr zu adäquatem Ausdruck gelangen kann, so kann sie auch nur durch einen inneren geistigen Sinn erkannt und nur auf Grund eines inneren geistigen Bildes wiedergeschaffen werden. Dieser innere Sinn ist die Vernunft, und dieses innere Bild ist der ihr eingeprägte Abdruck, das ihr eingeprägte „Siegel“, der ewigen und göttlichen Urformen — die „formula ide-

arum“.[234]) Kraft solcher Gaben nun vermag auch der Maler die Schönheit der natürlichen Dinge zu erkennen, und, ihre äußeren Merkmale und Bedingungen beobachtend, sie in den Werken seiner Hand zu offenbaren. —

Wer die philosophische Literatur der Frührenaissance ein wenig kennt, den werden die zunächst so sonderbar erscheinenden, allüberall eine eigentümliche Verknüpftheit von himmlischer und irdischer Welt voraussetzenden Gedankengänge dieses Kapitels — von dem gewöhnlich nur ein aus dem Zusammenhang gerissener und schon deswegen falsch verstandener Satz zitiert zu werden pflegt[235]) — merkwürdig bekannt anmuten; und in der Tat: die Darlegungen Lomazzos sind, von mehreren Auslassungen, Einschiebungen und redaktionellen Veränderungen abgesehen, nichts anderes als eine fast wörtliche Wiedergabe derjenigen Schönheitslehre, die Marsiglio Ficino in seinem Kommentar zu Platos „Symposion“ vorträgt[236]), und die, zumal sie mit den der Kunsttheorie so geläufigen Kategorien wie „proporzione“, „modo“, „ordine“, „specie“ arbeitete, der spätcinquecentischen Spekulation in besonderem Maße entgegenkommen mußte.

Ficino hatte sich in seinen Schriften wohl um die Schönheit, nicht aber um die Kunst gekümmert, und die Kunsttheorie hatte sich bisher nicht um Ficino gekümmert — nun aber stehen wir vor der geistesgeschichtlich denkwürdigen Tatsache, daß die mystisch-pneumatologische Schönheitslehre des Florentiner Neuplatonismus, nach dem Verlauf eines vollen Jahrhunderts, als manieristische Kunstmetaphysik wiederaufersteht. Das konnte geschehen, weil jetzt, und erst jetzt, die Kunsttheorie aus einer inneren Not heraus spekulativ geworden war, weil jetzt, und erst jetzt, eben jenes Subjekt-Objekt-Problem, das, was die Frage der künstlerischen Darstellung überhaupt anging, durch die scholastisch-peripatetische Ideenlehre Zuccarischer Observanz gelöst erschien, auch hinsichtlich der Schönheitsfrage nach einer entsprechenden Lösung verlangte. Wenn Zuccari und Lomazzo uns als die Vertreter zweier gegensätzlicher Weltanschauungen erscheinen konnten, so ist dabei doch nicht zu übersehen, daß dieser Gegensatz weder hier noch überhaupt in dieser Epoche ein ausschließender ist: sowohl die peripatetisch-scholastische als die neoplatonische Anschauung, beide kamen in gleicher Weise derjenigen Empfindung entgegen, durch die sich die Kunstanschauung des Manierismus von der der eigentlichen Renaissance vielleicht am klarsten unterscheidet — der Empfindung, daß die sichtbare Welt nur ein Gleichnis sei für unsichtbare, „spirituelle“ Inhalte, und daß der dem Denken nunmehr bewußt gewordene Widerspruch zwischen

Subjekt und Objekt im Grunde nur durch eine Berufung auf Gott seine Lösung zu finden vermöge. Wie die künstlerischen Darst‹ llungen dieser Epoche über das bloß Anschauliche hinaus so oft einen allegorisch oder symbolisch angedeuteten Gedanken zum Ausdruck bringen wollen (nie hat die Emblematik und die Allegorese so geblüht wie jetzt[237]), und indem die zeitgenössischen Kunstwerke vielfach sub specie allegorischer Deutung geschaffen wurden, werden die Kunstwerke der Vergangenheit vielfach sub specie allegorischer Deutung verstanden)[238]), und wie ja schließlich auch die formal-kompositorische Umgestaltung der renaissancemäßigen Bildform im Sinne einer „Spiritualisierung“ der Darstellung wirkt[239]), so muß auch das Vermögen des künstlerischen Darstellens nunmehr der Ausdruck eines höheren Prinzips sein, das den kunstbegnadeten Menschen zugleich zu adeln und aus der ihm drohenden Zerrissenheit und Haltlosigkeit zu erretten vermag. Die künstlerische Idee im allgemeinen und die Idee der Schönheit im besonderen: beide haben, nachdem das zugleich naturfrohe und selbstsichere Denken der Renaissance sie empirisiert und aposteriorisiert hatte, in der Kunsttheorie des Manierismus ihren apriorisch-metaphysischen Charakter für kurze Zeit wiedergewonnen (jene mit Hilfe der peripatetisch-scholastischen, diese mit Hilfe der neoplatonischen Philosophie) — beide verwandeln sich zurück in die Gedanken oder Vorstellungen überirdischer Intelligenzen, an denen der Mensch nur durch das unmittelbare Eingreifen der göttlichen Gnade Anteil gewinnt. Mit der Natur entzweit, flüchtet der menschliche Geist sich zu Gott, in einem zugleich triumphalen und hilfsbedürftigen Gefühl, das in den traurig-stolzen Gesichtern und Gesten manieristischer Bildnisse sich widerspiegelt, und für das auch die Gegenreformation nur ein Ausdruck unter vielen ist.

Vor kurzem ist ein sehr merkwürdiger Brief zutage gekommen, in dem der kroatische Maler Giulio Clovio über einen Besuch bei Greco berichtet: wie er ihn an einem wunderschönen Tage zum Spaziergang habe abholen wollen, ihn aber im verdunkelten Zimmer auf einem Stuhle sitzend angetroffen habe; er arbeitete nicht, schlief aber auch nicht und lehnte es ab, mit seinem Besucher hinauszugehen, denn „das Tageslicht störte sein inneres Licht“. — „Denkt man sich so einen Manieristen?“ fragt der Herausgeber dieses Berichtes[239a]); wir würden nicht zögern, diese rhetorische Frage mit Ja zu beantworten.



DER KLASSIZISMUS

er seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in der praktischen Kunstübung zu immer größerer Bedeutung und in der Kunsttheorie zu einer fast unbestrittenen Herrschaft gelangende Klassizismus[240]) — denn die spezifisch malerischen Tendenzen, die für das Wesen des Hochbarock bezeichnend sind und auch die antibarocken Richtungen stärker beeinflußten, als sie es selber zugestanden haben, wurden vom kunsttheoretischen Denken selbst da, wo ein Bernini sein Träger war, nur selten und gleichsam wider Willen anerkannt — hat sich, bezeichnend genug, dem Zeitalter des Manierismus gegenüber nicht anders gefühlt, als sich die Renaissance dem Mittelalter gegenüber gefühlt hatte: Ganz ebenso, wie die Villani, Ghiberti, Manetti und Vasari die vollendete Kunst der Antike durch eine gotische oder byzantinische, jedenfalls aber der Natur und der Schönheit entfremdete Verfallskunst verdrängt und erst am Eingang ihrer eigenen Epoche infolge einer neuen Anknüpfung an die Antike und eine neue Annäherung an die Wirklichkeit „wiederbelebt“ sahen[241]), so erblickte auch die Historiographie des 17. Jahrhunderts in der nach dem Tode der Großmeister, vor allem des nunmehr vergötterten Raffael, sich vollziehenden Entwicklung einen schaurigen Abstieg, aus

dem erst die Carracci die Kunst zu erlösen vermocht hätten, und es ist im wesentlichen derselbe Vorwurf, der dieser zweiten Verfallskunst gemacht wird: der Mangel eines gründlichen Naturstudiums, verursacht — oder jedenfalls bewiesen — durch eine die unmittelbare Berührung mit dem Objekt scheuende Nachahmung anderer Meister[242]) und eine wirklichkeitsfremde Produktion auf Grund bloßer „Praxis" anstatt ernsten Studiums, und aus bloßer Phantasie anstatt konkreter Anschauung.

In einer Beziehung freilich unterschied sich die Stellung der klassizistischen Kunsttheorie sehr wesentlich von der der Renaissance: hatte diese, was aus ihren historischen Voraussetzungen ohne weiteres erklärlich ist, hauptsächlich gegen eine Ausartung der Kunst, den Mangel an Naturstudium und Naturbeobachtung, anzukämpfen gehabt[243]), so hatte jene sich nicht nur gegen das „dipingere di maniera"[244]) (in dem uns noch heute geläufigen prägnanten Sinne) zu verwahren, sondern sie hatte mit gleicher Stärke gegen eine andere künstlerische Richtung zu protestieren, die ihr ein ebenso verderbliches Extrem nach der entgegengesetzten Seite zu bedeuten schien — gegen den Caravaggesken „Naturalismus". Man versuchte zwar, die Kunst Caravaggios, deren antinaturalistische Elemente man meist vollkommen übersah[245]), in ihrer geschichtlichen Notwendigkeit zu begreifen (denn „zweifellos hat Caravaggio der Kunst genützt, da er in einer Zeit erschien, in der man, unter geringer Rücksicht auf die Natur, die Gestalten nur auf Grund von Übung und Manier bildete, und mehr dem Sinne für Lieblichkeit als dem Sinne für Wahrheit Genüge tat"[246]) — allein der Mann, der den Wert seiner Kunstgenossen nur noch nach ihrem Vermögen, die natürlichen Dinge gut wiederzugeben, beurteilte[247]), und der die Ausführung eines guten Blumenstückes für ebenso schwer und verdienstlich erklärte wie die eines guten Historienbildes[248]), schien nun nach der anderen Seite hin um so unverzeihlicher gesündigt zu haben: erfindungsarm und geistlos[249]), ganz dem Naturvorbilde unterworfen, habe er sich damit begnügt, die Dinge wahllos in ihrer sinnlichen, wenn auch noch so fehlerhaften Erscheinung wiederzugeben[250]), „un gran Soggetto, ma non Ideale".[251])

Wenn also die Kunsttheorie der Frührenaissance in erster Linie die Entfremdung von der Natur zu bekämpfen hatte und sich in dieser Beziehung mit den tatsächlichen Kunstbestrebungen ihrer Epoche vollkommen einig fühlen konnte, so hatte die klassizistische Kunsttheorie gewissermaßen einen Kampf mit zwei Fronten auszufechten, einen Kampf, der sie nicht nur zu ihrer künstlerischen Vor-

welt, sondern in vieler Beziehung auch zu ihrer künstlerischen Umwelt in Gegensatz brachte[252]) und sie in eine doppelte Abwehrstellung hineinzwang: es galt zu erweisen, daß weder die Manieristen, noch diejenigen, die sich mit dem „Namen der Naturalisten berühmten“[253]), im Rechte seien, daß vielmehr das wahre Heil der Kunst in einer rechten Mitte zwischen diesen beiden in gleicher Weise verwerflichen Extremen gesucht werden müsse — in jener rechten Mitte, als deren unfehlbaren Maßstab man selbstverständlich die Antike, als eine nicht „naturalistische“, aber gerade in ihrer Beschränkung auf eine „gereinigte“ oder „veredelte“ Wirklichkeit recht eigentlich „natürliche“ Kunst zu verehren gelernt hatte.[254])

Der Mann, der diese These in einer im Jahre 1664 gehaltenen und später seinem großen Vitenwerk als Einleitung vorangestellten Akademierede systematisch zu begründen versuchte, ist der namhafteste Kunstforscher und Archäologe seiner Zeit — also nicht mehr ein schriftstellernder Künstler, sondern ein fachmäßig gebildeter „Kunstrichter“, wie der bezeichnende Ausdruck jetzt lautet —: der nicht nur für den italienischen, sondern auch für den französischen Akademismus höchst bedeutsame[255]) Giovanni Pietro Bellori. Derjenige Begriff aber, der seinen Ansichten zur Stütze, ja zum Fundamente dient, ist wiederum der Begriff der Idee, der hier seine letzte und in gewissem Sinne endgültige Formulierung erhält.[256]) Die Abhandlung „L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto“[257]) beginnt mit einer von echt neuplatonischem Geiste getragenen Einleitung: Der ewige Schöpfergeist erzeugte in tiefer Selbstschau Ur- und Musterbilder aller Kreaturen, die Ideen. Allein, während die himmlischen Gestirne, die keinem Wechsel unterworfen sind, diese Ideen in ewiger Reinheit und Schönheit zum Ausdruck bringen, erscheinen die irdischen Dinge infolge der Ungleichmäßigkeit der Materie nur als trübe und verzerrte Abbilder derselben, und namentlich die Schönheit der Menschen verwandelt sich nur allzu oft in Häßlichkeit und Mißgestalt. Daher erwächst dem Künstler jene Aufgabe, die jede neuplatonische Metaphysik ihm stellen mußte: auch er, „in Nachahmung des höchsten Künstlers“, muß eine Vorstellung der ungetrübten Schönheit in sich tragen, nach deren Bilde die Natur „verbessert“ werden kann.

Bis dahin könnten die Ausführungen Belloris ebensogut bei Lomazzo oder einem anderen neoplatonisch gerichteten Kunsttheoretiker der Manieristenzeit stehen. Aber nun erfolgt ein plötzlicher Bruch: denn jener im Geiste des Künstlers wohnende Idee kommt nicht etwa ein metaphysischer Ursprung oder eine metaphysische Geltung

zu (sonst würde ja der verwerflichen Ansicht, laut welcher der Künstler der Anschauung des sinnlich Gegebenen entweder gar nicht oder doch nur zur Klärung und Belebung seines inneren Bildes bedarf, Türen und Tore geöffnet sein), sondern die künstlerische Idee selbst entstammt der sinnlichen Anschauung, nur daß dieselbe in ihr auf eine reinere und höhere Form gebracht erscheint: „Durch Auswahl aus den natürlichen Schönheiten der Natur überlegen," wie es schon in der Überschrift des Ganzen heißt, ist sie die Wirklichkeit in reinerer Gestalt — „originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte", „entsprungen aus der Natur, überwindet sie ihren Ursprung und macht sich zum Vorbild der Kunst"; sogar ein Ausspruch Platos muß dazu herhalten, um unter Umkehrung seines eigentlichen Sinnes[258]) dafür zu zeugen, daß die Idee nichts anderes sei als „eine vollkommene Ding-Vorstellung, die in der Anschauung der Natur ihren Ursprung hat". Man sieht, daß die Bellorische Ideenlehre nach jenem neuplatonischen Anlauf wieder durchaus in diejenige Auffassung zurücklenkt, laut welcher die Idee nicht a priori dem Menschen innewohnt, sondern a posteriori aus der Naturanschauung gewonnen wird („Idee ist Resultat der Erfahrung", wie Goethe es einmal ausgedrückt hat); und nur auf Grund dieser neuerlichen Umdeutung ist es dem Autor möglich, den Kampf auch nach der anderen Seite hin zu führen: verdammenswert sind die „Naturalisten", die sich überhaupt keine Idee bilden, und, „aufs Modell schwörend", die Mängel der Naturobjekte kritiklos kopieren[259]) — verdammenswert aber auch jene, die „ohne die Wahrheit zu kennen", die Kunst kraft bloßer Übung betreiben und, das Studium der Natur verschmähend, „di maniera" oder, wie es einmal heißt, aus einer bloß „phantastischen Idee" heraus zu arbeiten versuchen. Es ist von diesem Standpunkt aus verständlich, wenn Bellori sich für seine Auslegung des Ideebegriffs nicht sowohl auf die Zeugnisse der echten Platoniker und Neuplatoniker als vielmehr auf die Äußerungen der naturbejahenden Renaissancetheoretiker, wie Raffael, Alberti und selbst Leonardo da Vinci beruft, und daß er den bekannten Ausspruch Ciceros (der noch von Melanchthon ganz richtig gedeutet worden war) durch einige höchst bezeichnende Modifikationen seiner veränderten Auffassung anpassen muß: heißt es bei Cicero (in der von Bellori zugrunde gelegten Textfassung des Victorius), daß die sichtbaren Kunstwerke auf ein gedachtes inneres Bild bezogen werden („cuius ad excogitatam speciem referuntur ea, quae sub oculos cadunt"), so heißt es in der Übersetzung Belloris, daß die sichtbaren Naturobjekte einem imaginierten inneren Bilde sich anähneln

(„alla cui immaginata forma imitando si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista"). Bei Cicero schaltet die Idee jegliche sinnliche Anschauung aus, bei Bellori verbindet sie sich mit ihr — bei jenem nimmt das sichtbare Kunstwerk auf sie, als auf ein Höheres, Bezug, bei diesem vermag das sichtbare Naturobjekt ihr, als etwas ihm Gleichstehenden, ähnlich zu werden.

Wenn die klassizistische Kunst als eine Klassik bezeichnet werden kann, die sich nach einer nicht mehr klassischen Vergangenheit und innerhalb einer nicht mehr klassischen Umwelt ihres eigenen Wesens bewußt geworden ist — so gilt von der klassizistischen Kunsttheorie, wie sie uns bei Bellori entgegentritt, ein gleiches: genau wie seine Forderung nach einem mittleren Ausgleich zwischen Natur-Nachahmung und Natur-Überwindung der Kunsttheorie der Renaissance nicht fremd gewesen war, aber erst bei ihm ausdrücklich zum Programm gemacht wird, so ist auch seine Ideenlehre dem Inhalt nach mit der der Renaissance so gut wie identisch, nur daß sie jetzt, der manieristischen und naturalistischen Lehre gegenüber, zum erstenmal explizite formuliert und darüber hinaus durch eine sowohl historische als philosophische Beweisführung begründet erscheint. Auf die Metaphysik des späten Cinquecento, die den Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt in Gott zu lösen versuchte, folgt wieder eine Auffassung, die das Subjekt mit dem Objekt, den Geist mit der Natur unmittelbar zu harmonisieren versucht und gegenüber der göttlichen Allmacht wiederum das Erkenntnisvermögen des Menschen zur Geltung bringen will. Allein der Sündenfall der Erkenntnis war nicht mehr ungeschehen zu machen: ganz wie die Kunstlehre der Renaissance behauptet auch die Kunstlehre des Klassizismus, daß die Idee nichts anderes sei als die durch unseren Geist „gereinigte" Naturanschauung, aber während jene, wie wir sahen, diese Lösung des Subjekt-Objekt-Problems schon gefunden hatte, noch ehe das Problem als solches ausdrücklich gestellt worden war, mußte diese, nachdem die jüngste Vergangenheit dasselbe hatte akut werden lassen, es nunmehr unternehmen, die alte Lösung ex post auf eine neue und programmatische Formel zu bringen, sie systematisch zu begründen (daher denn auch der große neuplatonisch-kosmologische Einleitungspassus!) und sie einer anders denkenden Vor- und Umwelt gegenüber polemisch zu verteidigen.

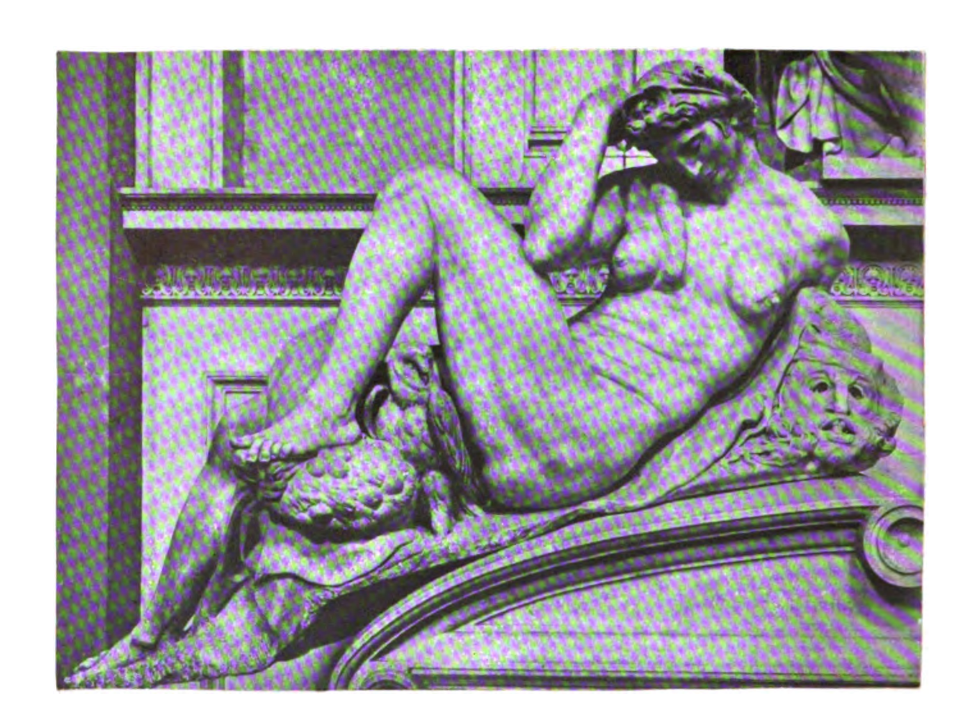
So wird es begreiflich, daß diejenige Ideenlehre, die bisher nur in den gelegentlichen und letzten Endes unreflektierten Äußerungen der Alberti, Raffael und Vasari ihren Ausdruck gefunden hatte, jetzt in der Zeit des Klassizismus zum „System" erhoben wird; die

Bellorische Abhandlung — ihrerseits die Anschauung eines ganz großen Kreises von Künstlern und Kunsttheoretikern zusammenfassend und schon durch ihren äußeren Umfang und ihren philosophischen und historischen Beweisapparat[260]) als eine programmatische Verlautbarung sich zu erkennen gebend — verkündet im Grunde nichts anderes, als den Ideebegriff der klassischen Renaissance, aber sie hat ihn nunmehr auf diejenige Form gebracht, in der er dann in die französische und deutsche Kunstkritik eingegangen ist[261]) und (ungeachtet der Proteste der Sturm- und Drangzeit und der Romantik, und trotz der zermalmenden Kritik Rumohrs) bis an die Schwelle unserer Epoche fortgelebt hat: „originata dalla natura supera l'origine e fassi l'originale dell'arte" — erst damit ist die Umgestaltung der Idee zum „Ideal"[262]) ausdrücklich besiegelt; „Kampf den Naturalisten" und „Kampf den Manieristen" — erst damit ist das Programm der „idealistischen Ästhetik" in seinem uns heute geläufigen Sinne bestimmt.

Aus dieser zugleich gegen Metaphysik und Empirismus Front machenden Kampfstellung erklärt sich der eigentümlich invektive und normative Charakter der gerade durch diese doppelte Gegnerschaft zum Bewußtsein ihrer selbst gelangten klassizistischen Kunstanschauung[263]); aus ihr erklärt sich auch die nicht einmal in der Kunstlehre des Manierismus so scharf betonte Auffassung, daß die Kunst, so unbedingt sie der Natur als des Substrates oder Materials für eine von ihr zu vollziehende Reinigung bedürfe, so unbedingt der diesem Reinigungsprozeß noch nicht unterworfenen „gemeinen" Natur[264]) überlegen sei, und daß die einfache Nachahmung der letzteren durchaus und überall als minderwertig zu gelten habe. Selbst ein Lomazzo (von Zuccari oder gar den Theoretikern der älteren Generation ganz zu geschweigen) hält bei aller neoplatonischen Schönheitsbegeisterung durchaus an der Achtung vor einer getreuen Naturnachahmung fest[265]) — jetzt, und erst jetzt, macht man sich klar, daß Idealismus und Naturalismus, Antiken-Studium und Modell-Studium logische Gegensätze seien, — jetzt, und erst jetzt, gewinnt der Vergleich der Kunst mit einem „Affen der Natur" den unbedingt verurteilenden Sinn, den er z. B. auch bei Winckelmann besitzt. Bellori wird nicht müde, Beweise für die Tatsache zu häufen, daß der gemalte oder plastisch dargestellte Mensch vollkommener sei oder zum mindesten vollkommener sein könne und müsse, als der natürliche. Es werden die Aussprüche aller der Künstler zitiert, die von sich sagten, daß sie in der Wirklichkeit kein Beispiel des vollendet Schönen finden könnten, und zahlreiche Dichterstellen, in denen die

höchste Schönheit eines lebendigen Wesens durch den Vergleich mit einem Gemälde oder einer Bildsäule ausgedrückt wird, werden herangezogen; geradezu köstlich aber ist es, wie die homerische Erzählung vom Ursprung des trojanischen Krieges mit dem Hinweis darauf bestritten wird, daß Helena, als eine bloß natürliche Person, unmöglich schön genug gewesen sein könne, um das Objekt eines zehnjährigen Völkerringens zu bilden. Homer habe nur, um das „Soggetto" des trojanischen Krieges zu veredeln und gleichzeitig den Griechen mit dem angeblichen Besitz eines vollkommen schönen Weibes zu schmeicheln, die wirkliche Helena als Gegenstand des Kampfes hingestellt — in Wahrheit sei der Krieg nicht wegen der unvollkommenen Schönheit einer realen Frau geführt worden, sondern wegen der vollkommenen Schönheit einer Statue, die Paris nach Troja entführt habe. Bekanntlich hat auch die Antike den Mythus von der Entführung der Helena gelegentlich in Zweifel gezogen (sie sei, so heißt es etwa bei Dion Chrysostomos, dem Paris zur legitimen Ehegattin gegeben worden)[266], aber sie hätte es sich kaum träumen lassen, daß einmal eine Zeit kommen sollte, die diesen Mythus deswegen anfechten würde, weil ihr nur ein Kunstwerk, nicht aber eine wirkliche Frau ein zehnjähriges Ringen zu lohnen schien.

Zusammenfassend darf man also sagen, daß erst der Klassizismus die Ideenlehre im Sinne einer „gesetzgeberischen" Ästhetik ausgebildet hat: der Klassik geht nicht sowohl eine normative Philosophie über die Kunst parallel, als vielmehr eine konstruktive Theorie für die Kunst — dem Manierismus aber keins von beiden, sondern eine spekulative Kunst-Metaphysik. Man kann sich versucht sehen, diese Parallele bis in die neueste Zeit hinein weiterzuführen; denn durchaus folgerichtig ist dem modernen Impressionismus eine Kunstlehre zur Seite getreten, die einerseits die Physiologie des künstlerischen „Sehens", andererseits die Psychologie des künstlerischen „Denkens" zu ergründen versuchte, während der Expressionismus — in mehr als einer Beziehung dem Manierismus verwandt — von einer eigentümlichen Spekulation begleitet wird, die sich zwar vielfach noch psychologischer Termini wie „Ausdruck" oder „Erlebnis" bedient, in Wahrheit aber in diejenigen Bahnen zurücklenkt, auf denen das kunsttheoretische Denken des 16. Jahrhunderts gewandelt war: in die Bahnen einer Kunstmetaphysik, die das Phänomen des künstlerischen Schaffens aus einem übersinnlichen und absoluten, wie man es heute gerne ausdrückt „kosmischen", Prinzip abzuleiten versucht.



MICHELANGELO UND DÜRER

Es bedarf nach den Untersuchungen Ludwig von Schefflers[267]), Borinskis[268]) und Thodes[269]) keiner Erörterung mehr, daß die in den Dichtungen Michelangelos zum Ausdruck gelangende Weltanschauung im wesentlichen durch die neoplatonische Metaphysik bestimmt ist, die sowohl mittelbar als unmittelbar (mittelbar durch die Beschäftigung mit Dante und Petrarca, unmittelbar durch den nicht abzuleugnenden Einfluß der florentinischen und römischen Humanistenkreise) in sein Denken Eingang gefunden hat. Wenn Condivi mit der ihm eigentümlichen Einfalt geäußert hat, er habe — denn ihm sei Plato unbekannt — von vielen Urteilsfähigen sagen hören, daß Michelangelo nicht anders über die Liebe rede, als es im Plato geschrieben stehe[270]), und wenn es bei Francesco Berni heißt:

„Ho visto qualche sua composizione,
Sono ignorante, e pur direi d'havelle
Lette tutte nel mezzo di Platone“[271]),

so haben beide nicht zuviel gesagt: Wie Petrarca in einer — übrigens auch formal für Michelangelo vorbildlichen — Canzone[272]) in Lauras

Augen das Licht erstrahlen sieht, das ihm den Weg zum Himmel zeigt, so fühlt sich auch Michelangelo im Anblick des Geliebten zu Gott emporgetragen[273]) und verkündet immer wieder, daß die irdische Schönheit nichts anderes sei als der „sterbliche Schleier", durch den hindurch wir die göttliche Gnade erkennen, daß wir sie nur deshalb lieben und lieben dürfen, weil sie das Göttliche widerspiegelt[274]) (wie sie umgekehrt der einzige Weg sei, auf dem wir die Schau dieses Göttlichen zu erlangen vermögen)[275]), und daß die Betrachtung des leiblich Vollkommenen das „gesunde Auge" zu himmlischen Höhen emporführe.[276]) Der Gedanke der ἀνάμνησις[277]) ist ihm ebensowenig fremd wie die Mythen der Seelenbeflügelung[278]) und der Seelenwanderung[279]), und der Gegensatz zwischen der die Seele niederziehenden Sinnenliebe und dem recht eigentlich platonischen Eros wird in immer neuen Wendungen zum Ausdruck gebracht.[280]) Es ist kein Zufall, wenn gerade Michelangelo dem an und für sich ja nicht spezifisch neuplatonischen und in seiner Zeit zum kunsttheoretischen Gemeinplatz gewordenen Gedanken, daß das plastische Bildwerk durch eine „Wegnahme des Überflüssigen" entstehe[281]), den gleichnishaft-moralischen Sinn zurückgibt, den er bei Plotin und im späteren Neuplatonismus besessen hatte. Das Heraustreten der reinen Form aus der rohen Steinmasse wird ihm wieder zum Symbol einer κάθαρσις oder Wiedergeburt[282]) — einer κάθαρσις freilich, die nicht mehr, wie bei Plotin, eine Selbstreinigung ist, vielmehr (ein durchaus unantiker, ja spezifisch michelangelesker Zug) nur durch das gnadenreiche Wirken der „Donna" vollzogen werden kann:

„Si come per levar, Donna, si pone
In pietra alpestra e dura
Una viva figura,
Che là più cresce, u'più la pietra scema:
Tal alcun'opre buone,
Per l'alma, che pur trema,
Cela il soverchio della propria carne
Con l'inculta sua cruda e dura scorza.
Tu pur dalle mie streme
Parti puo' sol levarne,
Ch' in me non è di me voler nè forza."[283])

Noch in einem anderen Gedicht hat Michelangelo auf diese Vorstellung der in dem Stein verborgenen Figur (auch von der „Notte" hat er gelegentlich gesagt, daß sie von ihm im Grunde gar nicht geschaffen, sondern nur aus ihrem Blocke befreit worden sei) in ähnlich allegorisierender Weise zurückgegriffen:

„Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto,
Ch'un marmo solo in se non circoscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto.
Il mal ch'io fuggo, e'l ben ch'io mi prometto,
In te, Donna leggiadra, altera e diva,
Tal si nasconde; e perch'io più non viva,
Contraria ho l'arte al disiato effetto.
Amor dunque non ha, nè tua beltate,
O durezza, o fortuna, o gran disdegno,
Del mio mal colpa, o mio destino o sorte,
Se dentro del tuo cor morte e pietate
Porti in un tempo, e che'l mio basso ingegno
Non sappia, ardendo, trarne altro che morte."[284])

Wie die Steinmasse des Blockes, das etwa ist der Gedankengang dieses Sonettes, der Möglichkeit nach jedwede Gestalt enthält, die der Künstler ersinnen kann, und es nur an der bildnerischen Befähigung des letzteren liegt, ob und in welcher Weise sie zur Wirklichkeit wird, so verbirgt sich auch im Wesen der oder des Geliebten[285]) der Möglichkeit nach sowohl das Übel als das höchste Glück, sowohl der Tod als das Erbarmen, und nur der schlechten Liebeskunst des „Amatore" ist es zuzuschreiben, wenn sie nicht dieses, sondern jenes zutage zu fördern weiß. — Der Gedanke, daß die empirische Wirklichkeit des geliebten Gegenstandes für den in höherem Sinne Liebenden gleichsam nur den Rohstoff oder allenfalls den Anlaß einer inneren Schauung bedeute, in der der eigentliche Gegenstand der Liebe, gewissermaßen die erotische Idee, erzeugt wird, entspricht wieder völlig den Anschauungen des Neuplatonismus[286]), und es liegt nahe, auch die Auffassung vom Wesen der künstlerischen Idee, wie sie in diesen Gedichten zum Ausdruck kommt, in einem rein platonistischen Sinn zu interpretieren. Allein der Sachverhalt ist hier ein wenig komplizierter. Zunächst darf man füglich die Frage aufwerfen, ob der Begriff „Concetto", mit dem Michelangelo hier und an mehreren anderen Stellen die innere Vorstellung des Künstlers bezeichnet, tatsächlich mit dem übereinkommt, was wir in anderen Quellen als „Idee" bezeichnet zu sehen gewohnt sind. Diese Vorfrage ist zu bejahen — zum einen deshalb, weil die Gleichsetzung der beiden Ausdrücke dem Sprachgebrauch der Zeit durchaus geläufig war[287]), zum andern deshalb, weil Michelangelo selbst (der den Ausdruck „Idea" dem Anschein nach durchweg vermieden hat) das Wort „Concetto" auch sonst als Aquivalent desselben gebraucht und von der verwandten Bezeichnung „immagine" streng unterscheidet[288]):

„immagine" bedeutet dem eigentlichen, schon bei Augustin und Thomas v. Aquino formulierten, Wortsinn gemäß diejenige Vorstellung, die „ex alio procedit"[289]), d. h. die einen bereits vorhandenen Gegenstand reproduziert[290]) — „concetto" dagegen bedeutet (wo es nicht einfach gleich „Gedanke", „Begriff" oder „Vorsatz" steht)[291]) die freie schöpferische Vorstellung, die ihren Gegenstand konstituiert, so daß sie ihrerseits zum Vorbild äußerer Gestaltung werden kann: scholastisch ausgedrückt die „forma agens", nicht die „forma acta". So formt der Schmied sein schönes Werk gemäß dem „buon Concetto"[292]), und die Gedanken Gottes, die in dem Antlitz schöner Menschen, als seiner Kunstwerke, verehrt und geliebt werden müssen, werden als „divin concetti" bezeichnet.[293])

Das also ist nicht zu bezweifeln, daß wir den Ausdruck „Concetto" auch in dem hier in Rede stehenden Gedicht ohne Bedenken mit „Idee" übersetzen dürfen. Inwieweit aber entspricht nun die Vorstellung, die Michelangelo hier und andernorts mit diesem Ausdruck verbindet, derjenigen der Neuplatoniker? Wir sind in der glücklichen Lage, zu dem Sonett „Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto . . ." einen eingehenden, von Michelangelo selbst ausdrücklich gebilligten[294]) Kommentar zu besitzen, der den bereits erwähnten florentiner Akademiker Benedetto Varchi zum Verfasser hat.[295]) Dieser Kommentar bestätigt zunächst einmal das, was schon die Sprachstatistik zu ergeben schien: „In questo luogo si piglia Concetto del nostro Poeta per quello che dicemmo di sopra chiamarci da'Greci idea, da'Latini exemplar, da noi modello; cio è per quella forma o imagine, detta da alcuni intenzione, che avemo dentro nella fantasia di tutto quello, che intendiamo di volere o fare o dire; la quale se bene è spiritale . . ., è però cagione efficiente di tutto quello, che si dice o fa. Onde diceva il Filosofo nel settimo libro della prima Filosofia: Forma agens respectu lecti est in anima artificis."[296])

Das Merkwürdige aber besteht nun darin, daß Varchi, der große Platoniker, die in der Dichtung Michelangelos vertretene Anschauung vom Wesen dieses idealen künstlerischen „Concetto" und seinem Verhältnis zum wirklichen Kunstwerk, in einem rein aristotelischen Sinn interpretiert. Erwähnt er schon in dem soeben angeführten Passus das 7. Buch der aristotelischen Metaphysik, so führt er weiterhin sogar den Averröes-Kommentar zu diesem 7. Buche an dem er die Formulierung entnimmt. „Ars nihil aliud est, quam forma rei artificialis, existens in anima artificis; quae est principium factivum formae artificialis in materia".[297]) Und in der Tat: in Michelangelos Dichtung findet sich nichts, was sich dem Wortlaut nach einer solchen Aus-

legung des Terminus „Concetto“ widersetzen würde. An und für sich ist der Gedanke, daß die „Idee“ des Kunstwerks ἐνεργείᾳ im Künstler vorhanden sei, genau so aristotelisch, wie die Vorstellung, daß das Kunstwerk selbst δυνάμει im Stein oder Holze beschlossen liege; „platonisch“, d. h. neuplatonisch, wäre er erst dann, wenn eine unbedingte Suprematie jener „Idee“ gegenüber dem wirklich gewordenen Kunstwerk behauptet werden würde. Das aber ist hier nicht der Fall: so selbstverständlich es dem Denken Michelangelos war, daß das Kunstwerk nicht durch die Nachbildung eines von außen gegebenen Dinges, sondern durch die Verwirklichung einer inneren Idee erzeugt werde, so wenig hat er die Ansicht vertreten, daß diese Verwirklichung im Stoff hinter dem ἔνδον εἶδος in der Seele stets und notwendig zurückbleibe (obgleich er im Hinblick auf das Naturschöne beständig den unermeßlichen Abstand zwischen himmlischer und irdischer Schönheit, innerer und äußerer Anschauung betont); und so gewiß er, im Gegensatz zur Auffassung der Klassik und des Klassizismus, eine Herleitung der künstlerischen Idee aus der Sinneserfahrung abgelehnt hätte[298]), so wenig hat er es für nötig gehalten, im Sinne der manieristischen Kunstmetaphysik ausdrücklich ihre Abkunft aus einer überirdischen Sphäre zu behaupten.

Die Kunst, soweit die religiöse Inbrunst seines Greisenalters sie nicht, wie alles Irdische, als solche verwarf, hat ihm, wie es den Anschein hat, im Grunde doch als eine Möglichkeit gegolten, die Kluft zwischen der Idee und der Wirklichkeit zu überbrücken; und nicht ohne Absicht dürfte er den Terminus „Concetto“ dem bei andern gleichzeitigen Autoren schon einigermaßen abgegriffenen, dagegen gerade für ihn, als wirklichen Kenner des Neuplatonismus, im Sinne einer transzendenten Auffassung verpflichtenden Ausdruck „Idea“ vorgezogen haben: Michelangelos künstlerische „Gedanken“ brauchten sich ihres göttlichen Ursprungs und ihrer übernatürlichen Schönheit weder zu rühmen, noch durch die Berufung darauf sich zu rechtfertigen. —

Ganz anders, aber nicht minder exzeptionell ist die Bedeutung, die Dürers Denken dem Begriff der künstlerischen Idee verliehen hat. In seinem Geiste kreuzt sich das von der italienischen Kunsttheorie, die er leidenschaftlich ergreift, übernommene Streben nach rationaler Vergesetzlichung der Kunst mit einer beinahe romantisch zu nennenden Überzeugung von der individuellen, nur als eine besondere Gabe begreiflichen Bedeutung des künstlerischen „Ingeniums“. Derselbe Mann, der sein halbes Leben lang den übersubjektiven „Grund“ des künstlerischen Schaffens zu festigen ver-

suchte, der die schlechthin allgemein verbindlichen Gesetze der Richtigkeit und der Schönheit zu erkennen bemüht ist, formuliert doch auf der andern Seite die von ihm selbst als „seltsam" und nur für die „gewaltsamen Künstler" verständlich bezeichnete Einsicht, daß der eine in einer unscheinbaren kleinen Zeichnung Bedeutenderes zu leisten vermöge als der andere in einem großen Gemälde, das ihn Monate und Jahre beschäftigt hat — daß der eine in der Darstellung einer häßlichen Gestalt ein größerer Künstler sein könne als der andere in der Darstellung einer schönen: „Dann es ist eine große Kunst, welcher in groben bäurischen Dingen ein rechten Gwalt und kunst kann anzeigen... und diese Gab ist wunderlich. Dann Gott giebt oft Einem Verstand, etwas Guts zu machen, desgleichen ihn zu seinen Zeiten keiner gleich erfunden wird und etwan lang keiner vor ihm gewest und nach ihm nit bald einer kummt."

Bei dieser inneren Zwiespältigkeit (denn eine konsequente Durchverfolgung der romantisch-individualistischen Denklinie hätte jede kunsttheoretische Bemühung im Sinne der Renaissance ad absurdum geführt) ist Dürer früher als die Italiener dazu gelangt, das Verhältnis von Gesetz und Wirklichkeit, Regel und Genie, Objekt und Subjekt als problematisch zu empfinden. Er hat es als unmöglich erkannt, eine einzige, absolut giltige Schönheitsnorm aufzustellen — aber als ebenso unmöglich, sich bei der einfachen Nachahmung des sinnlich Gegebenen zu beruhigen; und er ist schließlich zu dem Ergebnis gelangt, daß sowohl die mathematische Methode der Proportionsforschung, als die empirische Methode der Modellnachahmung für den großen Künstler nichts anderes, als eine — freilich sehr notwendige — Vorstufe für das freischöpferische und dennoch einerseits „begründete", andererseits naturnahe Schaffen aus dem Geiste bedeuten könne: Wer viel gemessen hat, dem bildet sich von selbst die „Augenmaß" — wer durch viel „Abmachens" (d. h. modellmäßige Naturwiedergabe) sein „Gemüt vollgefaßt hat", dem bildet sich von selbst ein „heimlicher Schatz des Herzens", aus dem er herausgießen kann, was er „lang Zeit von außen hineingesammlet hat".[209])

Damit ist Dürer dem, was die italienische Kunstlehre seiner Zeit unter dem Begriff „Idea" verstand, sehr nahe gekommen. Er selbst aber gebraucht den Ausdruck „Idee" — denn auch er gebraucht ihn, und zwar in einigen Fragmenten, die schon ins Jahr 1512 hineinfallen — in einem ganz anderen und überaus eigenartigen Sinn: „Die groß Kunst der Molerei ist vor viel hundert Johren bei den mächtigen Künigen in großer Achtbarkeit gewesen, dann sie machten

die fürtrefflichen Künstner reich, hieltens wirdig, dann sie achteten solche Sinnreichigkeit ein geleichformig Geschopf noch Gott. Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszugießen.“ [300])

Hier ist also die Idee nicht im Sinne der Renaissance-Anschauung das Endergebnis äußerer Erfahrung, sondern — weit mehr im Sinne des Mittelalters und des von der italienischen Kunsttheorie erst sehr viel später aufgenommenen Neuplatonismus — eine durchaus innere Vorstellung, so etwa wie Meister Eckart von dem inneren Bilde der Seele gesprochen hatte; und, was wichtiger ist, wenn die Ideen sonst dasjenige sind, was den Kunstwerken eine objektive Giltigkeit und Schönheit garantiert, so ist für Dürer ihr recht eigentliches Merkmal ihre Unerschöpflichkeit und Originalität — daß sie dem Künstler die Fähigkeit geben, „allweg etwas Neues“ aus seinem Geiste herauszugießen: Die Lehre von den „Ideen“, die hier beinahe den Charakter von Eingebungen gewinnen, tritt in den Dienst jener romantischen Genieauffassung, die nicht in Richtigkeit und Schönheit, sondern in einer unendlichen, stets Einzigartiges und noch nie Dagewesenes schaffenden Fülle das Kennzeichen des wahren Künstlertums erblickt.

Es ist nun schwerlich abzuleugnen, daß der Wortlaut jenes Dürerischen Satzes: „Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszugießen“ in doppelter Weise durch fremde Formulierungen bedingt ist: auf der einen Seite klingt er an an eine Äußerung Ficinos, an die auch ein andrer oft zitierter Ausspruch aus dem gleichen Fragmente erinnert: („Unde divinis influxibus oraculisque ex alto repletus nova quaedam inusitataque semper excogitat et futura praedicit“ [301]), — auf der andern erscheint er bestimmt durch die bekannte Äußerung des Seneca: „Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet ...... plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat.“ [302]) Allein aus dieser Verschmelzung zweier so ungleichartiger Sätze ist doch etwas völlig Neues entstanden: Wenn Seneca von Gott sagt, daß er, mit Dürer zu reden, inwendig voller Figur sei, so sagt es Dürer vom Menschen; und wenn Ficino bei seiner grundsätzlichen Uninteressiertheit an bildender Kunst mit seinem Satz von den „divinis influxibus“ nur auf die gleichsam mantische Begeisterung der einzigartigen Philosophen zielt (die für ihn gleichbedeutend

sind mit Theologen und Sehern), so überträgt ihn Dürer auf den Maler. Damit hat er den Begriff der „Idee“ verbunden mit dem Begriff der künstlerischen Inspiration und seinem für ein kirchliches Empfinden fast verletzenden Satze, daß die künstlerische Tätigkeit ein „gleichförmig Geschöpf nach Gott“ sei, eine unvergleichlich tiefe Begründung gegeben. Dieser Satz selbst aber ist ein recht eigentlich humanistischer, der auch der italienischen Kunsttheorie, wie wir an zahlreichen Beispielen zu belegen vermögen, vollkommen geläufig gewesen ist — verkündet sie doch immer wieder, daß der Künstler „in Nachahmung des höchsten Schöpfers“ seine Hervorbringungen recht eigentlich „schaffe“, und selbst gleichsam ein „alter deus“ sei.[305]) Das Mittelalter war gewohnt gewesen, Gott mit dem Künstler zu vergleichen, um uns das Wesen des göttlichen Schaffens verständlich zu machen — die Neuzeit vergleicht den Künstler mit Gott, um das künstlerische Schaffen zu heroisieren: es ist die Zeit, in der der Künstler zum „Divino“ wird.

Der kunsttheoretische Gegensatz zwischen „Ideenlehre“ und „Nachahmungstheorie“ gleicht in gewisser Weise dem erkenntnistheoretischen Gegensatz zwischen „Abbildtheorie“ und „Konzeptualismus“ (im weitesten Sinne): hier wie dort wird das Verhalten des Subjekts zum Objekt bald im Sinne eines rein reproduktiven Abbildens, bald im Sinne eines aus „eingeborenen Ideen“ schöpfenden Aufbaues, bald im Sinne einer aus dem Gegebenen wählenden und das Gewählte zusammenfassenden Abstraktion gedeutet; und hier wie dort erklärt sich das dauernde Schwanken zwischen diesen verschiedenen Möglichkeiten und die unauflösliche Schwierigkeit, ohne Berufung auf eine transszendente Instanz die notwendige Übereinstimmung zwischen dem Gegebenen und der Erkenntnis zu erweisen, aus der Voraussetzung eines „Dinges an sich“, mit dem die intellektuelle Vorstellung, sei sie nun bloßes Abbild oder unabhängige Schöpfung, im Grunde nur dann übereinstimmen kann und übereinstimmen muß, wenn ein in irgendeinem Sinne göttliches Prinzip die Notwendigkeit dieser Übereinstimmung gewährleistet. In der Erkenntnistheorie ist die Voraussetzung dieses „Dinges an sich“ durch Kant erschüttert worden — in der Kunsttheorie hat sich die gleiche Einsicht erst durch die Wirksamkeit Alois Riegls Bahn gebrochen. Seitdem wir erkannt zu haben glauben, daß die künstlerische Anschauung ebensowenig einem „Ding an sich“ gegenübersteht, als der erkennende Verstand, vielmehr — genau wie jener — der Gültigkeit ihrer Ergebnisse gerade deswegen

sicher sein darf, weil sie selbst ihrer Welt die Gesetze bestimmt, d. h. überhaupt keine anderen Gegenstände besitzt als solche, die sich allererst in ihr konstituieren[304]), wird uns der Gegensatz zwischen „Idealismus“ und „Naturalismus“, wie er bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts die Kunstphilosophie beherrschte und sich unter mannigfachen Verkleidungen (Expressionismus, und Impressionismus, Abstraktion und Einfühlung) bis in das 20. Jahrhundert hinübergerettet hat, im letzten Grunde als eine „dialektische Antinomie“ erscheinen müssen; allein wir werden es gerade von hier aus verstehen, wenn er das kunsttheoretische Denken so lange bewegen konnte und immer wieder zu neuen und einander mehr oder minder widersprechenden Lösungen drängte. Diese Lösungen in ihrer Verschiedenartigkeit zu erkennen und von ihren historischen Voraussetzungen aus zu begreifen, wird der geschichtlichen Betrachtung auch dann nicht wertlos erscheinen, wenn die Philosophie das ihnen zugrundeliegende Problem als ein seiner Natur nach der Lösung sich versagendes erkannt hat.

ANMERKUNGEN

1) Über Platos Lehre vom Schönen der Kunst vgl. neuerdings Ernst Cassirer in Vorträge d. Bibl. Warburg, II, 1923.

2) Plato, Staat VI, 501.

3) Vgl. etwa die unten Anm. 33 zitierte Stelle.

4) Plato, Gesetze II, 656 DE.

5) Plato VII. Brief, 342/3.

6) Man sieht, daß der platonische Begriff der εὕρεσις geradezu eine Umkehrung dessen darstellt, was wir unter „Erfindung" zu verstehen gewohnt sind: die platonische εὕρεσις ist nicht sowohl eine Erfindung neuer und individueller Formen, als vielmehr eine Entdeckung ewiger und allgemeingültiger Prinzipien, wie sie in erster Linie die Mathematik zu erschließen vermag. Ganz folgerichtig würde daher in einer platonischen Hierarchie der Künste der Architektur und der Musik der höchste Rang zufallen müssen. E. Wind bereitet eine Arbeit über diese Fragen vor.

7) Vgl. hierzu die in Anm. 63 zitierten Ausführungen des Proklos.

8) Plato, Sophist. 233ff., wozu besonders J. A. Jolles, Vitruvs Aesthetik, Diss. Freib. 1906, p. 51ff. zu vergleichen ist. Über das Mißverständnis, dem die platonische Unterscheidung zwischen μίμησις εἰκαστική und μίμησις φανταστική im 16. und 17. Jahrhundert begegnet ist, vgl. unten Anm. 144 und Anm. 259.

9) Plato, Staat X, 602.

10) J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen z. Gesch. d. bild. Künste b. d. Griechen, 1868, Nr. 772.

11) Plato, Sophistes 235 E / 236 A.

12) Vgl. E. Cassirer a. a. O.

13) Melanchthon, Ennaratio libri I. Ethicor. Arist. cap. VI (Corp. Ref. XVI, col. 290).

14) Melanchthon lehnt ganz bewußt die Auffassung der Ideen als metaphysischer οὐσίαι ab, um sie — vermeintlich die eigne Meinung Platos richtiger interpretierend — mit den „definitiones" oder „denotationes" des Aristoteles gleichsetzen zu können, wobei er sich nicht ohne Grund (vgl. oben p. 4) auf Ciceros Orator beruft: „Hanc absolutam et perfectam rei definitionem Plato vocat Ideam . . . . Et ex hoc loco Ciceronis judicari potest, ideas apud Platonem intelligendas esse non animas aut formas coelo delapsas, sed perfectam notitiam iuxta dialecticam" (Scholia in Ciceronis oratorem, Corp. Ref. XVI, col. 771ff.)

Bezeichnend ist es, daß Melanchthon auch den Begriff der „Kunst", (den er natürlich, wie u. a. auch Dürer) durchaus im Sinne der *ratio* faßt, bereits in erster Linie auf den bildenden Künstler bezieht, während z. B. Thomas v. Aquino, bei sonst fast wörtlich übereinstimmender Definition, auf den Geometer exemplifiziert.

Thomas (Summa Theol. II, 1, qu. 57. art. 3, in der Ausgabe von Fretté und Maré Bd. II, p. 362): „Respondeo dicendum, quod ars nihil aliud est, quam ratio recta aliquorum operum faciendorum."	Melanchthon (Initia doctr. phys., Corp. Ref. XIII, col. 305): „Est autem ars recta ratio faciendorum operum, ut statuarius certam habet notitiam dirigentem manus, sculpentem imaginem in statua, id est partes statuae tantisper ordinantem, donec efficiatur similitudo eius archetypi, quem imitatur."

15) Erst in **zweiter** Linie wird Archimedes angeführt, der die „imago motuum αὐτομάτων coelestium" in sich trägt.

16) Über den allgemeinen Zusammenhang zwischen Melanchthon und Cicero vgl. W. Dilthey, Gesamm. Schriften, 1914, II, p. 172ff.

17) Vgl. W. Kroll, M. Tulli Ciceronis Orator, 1913, Einleitung.

18) Nämlich (II, 5): das Bild des Jalysos von Protogenes (zu Rhodus, wo Cicero es selber gesehen hatte), das Bild der Aphrodite von Apelles (auf Kos), den phidiasischen Zeus und den polykletischen Doryphoros; also zwei Gemälde und zwei Statuen.

19) So, wenn das handschriftlich beglaubigte „non" vor „cadunt" gehalten wird, was bei der oben gegebenen, der Güte des Herrn Prof. Plasberg-Hamburg verdankten Deutung des „ea, quae sub oculos ipsa non cadunt" auf die „darzustellenden göttlichen Wesen" durchaus möglich erscheint; neuerdings hat auch H. Sjögren (Eranos XIX, p. 163ff.) die Stelle in diesem Sinne interpretiert.

Wenn mit Vettori (Victorius, Var. Lectiones XI, 14) das „non" gestrichen wird (dem Sinne nach läuft auch die von W. Friedrich, Jahrb. f. klass. Philol. CXXIII, 1881, p. 180ff. vorgeschlagene Konjektur auf dasselbe hinaus), so wäre unter den „Dingen, die sich den Augen darstellen" das sichtbare Kunstwerk zu verstehen, das dann der hörbaren Rede entsprechen würde; so ausdrücklich Vettori a. a. O. — Ganz ausgeschlossen ist es natürlich, bei dem „ea, quae . . . ." an ein sichtbares Naturvorbild zu denken: der Redner schildert ja gerade das Schaffen desjenigen Künstlers, der ohne jede äußere Anschauung arbeitet. Über die bezeichnende Umdeutung, die unsere Stelle gerade in diesem Punkte durch Gio. Pietro Bellori erfahren hat, vgl. oben p. 60f.

20) Cicero, Orator ad Brutum II, 7ff. (ed. Kroll p. 24ff., teilweise abgedruckt bei Overbeck, a. a. O. Nr. 717):

„Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo, qualis fortasse nemo fuit. non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud, quo nihil esse possit praestantius, quod in perpetuitate dicendi non saepe atque haud scio an numquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius. sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit, unde illud, ut ex ore aliquo quasi imago, exprimatur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur, itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et iis picturis quas nominavi[1]) cogitare tamen possumus pulchriora, nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem, et manum dirigebat. ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur ea, quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. has rerum formas appellat ἰδέας ille non intellegendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intellegentia contineri: cetera nasci occidere, fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu. quidquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum."

21) Vgl. hierzu Burckhardts Vortrag „die Griechen und ihre Künstler" (Jak. Burckhardt, Vorträge, ed. Dürr, 1918[3], p. 202ff.). Daß das Verständnis für die schöpferische Bedeutung des künstlerischen Schaffens in Hinsicht auf die Malerei schon frühe erwacht war, zeigt u. E. ein Vers des Empedokles, der — den späteren τόπος vom „Deus pictor", „Deus statuarius", „Deus artifex" vorwegnehmend — die Entstehung des Kosmos mit der des Gemäldes vergleicht (H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, 1922[4], I, p. 234, Nr. 23):

„ὡς δ'ὁπόταν γραφέες ἀναθήματα ποικίλλωσιν
ἀνέρες ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εὖ δεδαῶτε,
οἵτ' ἐπεὶ οὖν μάρψωσι πολύχροα φάρμακα χερσίν,

ἁρμονίηι μείξαντε τὰ μὲν πλέω, ἄλλα δ'ἐλάσσω,
ἐκ τῶν εἴδεα πᾶσιν ἀλίγκια πορσύνουσι,
δένδρεά τε κτίζοντε καὶ ἀνέρας ἠδὲ γυναῖκας.
θῆράς τ'οἰωνούς τε καὶ ὑδατοθρέμμονας ἰχθῦς
καί τε θεοὺς δολιχαίωνας τιμῆισι φερίστους·
οὕτω μής' ἀπάτη φρένα καινύτω ἄλλοθεν εἶναι,
θνητῶν, ὅσσα γε δῆλα γεγάκασιν ἄσπετα, πηγήν,
ἀλλὰ τορῶς ταῦτ' ἴσθι, θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας."

22) Dieselben Argumente, die in Lukians „Traum" die Παιδεία, d. h. die literarische Bildung, der Τέχνη, d. h. der Bildhauerkunst, entgegenschleudert, werden dann später, in der so reichen Rangstreit-Literatur der Renaissance, von seiten der Malerei gegen dieselbe ins Feld geführt; vgl. besonders den berühmten „Paragone" am Eingang von Leonardos Malerbuch.

23) Bezeichnend sind z. B. die bekannten Anekdoten über das Verhältnis Alexanders d. Gr. zu Apelles (Overbeck Nr. 1834, 1836).

24) Plinius, Nat. Hist. XXXV, 77. Die Stelle ist mit einigen Veränderungen, die ihr Gewicht noch steigern sollten, zitiert bei Romano Alberti, Trattato della nobiltà della pittura, Rom, 1585, p. 18.

25) Plato, Staat, 605 ff.

26) M. Herzfeld, Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet 1911, p. 157 (aus Ms. Ash., fol. 20r): „wie der, welcher die Malerei mißachtet, weder die Philosophie liebt, noch die Natur."

27) Philostrat, ed. G. L. Kayser, 1853², p. 379. — Bezeichnend für die Einstellung der ciceronianischen Zeit ist es auch, daß Cicero die vier Kunstwerke, die er in seinem Orator als Beispiel heranzieht, ohne die Namen ihrer Schöpfer nennt: er spricht vom „Jalysos", wie wir von der „Nachtwache" sprechen — in der Gewißheit, daß der Künstlername allen Lesern ohne weiteres geläufig ist.

28) Overbeck Nr. 1649, Nr. 550 ff.

29) Overbeck Nr. 968 (= Quintilian, Inst. orat. XII, 10, 7).

30) Overbeck Nr. 903 (= Quintilian, Inst. orat. XII, 10, 9).

31) Overbeck Nr. 1701 (Xenophon, Ἀπομνημ. III, 10, 1): „Καὶ μὴν τά γε καλὰ εἴδη ἀφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ῥᾴδιον ἑνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἄμεμπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα, οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποεῖτε φαίνεσθαι; ποιοῦμεν γάρ, ἔφα, οὕτως."

32) Overbeck Nr. 1667—1669 (= Plinius, Nat. Hist. XXXV, 64; Cicero, de Invent. II, 1, 1; Dionysius Halic., de priscis script. cens. 1).

33) Plato, Staat 472: „Οἴει ἂν οὖν ἧττόν τι ἀγαθὸν ζωγράφον εἶναι, ὃς ἂν γράψας παράδειγμα, οἷον ἂν εἴη ὁ κάλλιστος ἄνθρωπος, καὶ πάντα εἰς τὸ γράμμα ἱκανῶς ἀποδοὺς μὴ ἔχῃ ἀποδεῖξαι, ὡς καὶ δυνατὸν γενέσθαι τοιοῦτον ἄνδρα; Μὰ Δί' οὐκ ἔγωγε, ἔφη."

34) Aristoteles, Polit. III, 11 (1281,5); in Bezug auf einen einzelnen Teil dagegen kann, ebenso wie ein gewöhnlicher Mensch in Bezug auf eine einzelne Fertigkeit einen großen, die Wirklichkeit das gemalte Idealbild übertreffen. Zur Sache vgl. etwa auch Poetik XXV: „τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν τοιούτους δ'εἶναι, οἵους Ζεῦξις ἔγραψεν."

35) Hält man die Äußerungen des Dion und des Philostrat mit denen Ciceros, Plotins, Proklos' und Senecas d. Älteren zusammen (zu Dion und Philostrat vgl. die folgenden Anmerkungen, zu Cicero oben p. 5, zu Plotin p. 12, zu Proklos Anm. 63, zu Seneca p. 132), so wird man mit Kroll (a. a. O. p. 25 Anm.) der Meinung sein, daß der These von der Modellosigkeit der Phidiasischen Götterbilder und besonders des Phidiasischen Zeus eine alte und verbreitete Überlieferung zugrundeliegt. Heranzuziehen ist noch ein Epigramm aus der griechischen Anthologie (Overbeck Nr. 716) und namentlich die bekannte, vielleicht für die ganze Spekulation den Ausgangspunkt bildende Erzählung, wonach Phidias auf die Frage, nach welchem

„Paradeigma" er den Zeus zu bilden gedenke, geantwortet haben soll: „nach den Worten Homers, ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων'" (Overbeck Nr. 698).

36) Dion v. Prusa, ed. Joh. de Arnim, 1893ff., II, p. 167. Zu diesem Ausspruch stimmt die hohe Meinung, die Dion vom Beruf des Künstlers hat: er ist ein μιμητὴς τῆς δαιμονίας φύσεως".

37) Philostrat, Apollon. Tyan. VI, 19 (ed. Kayser p. 118): „φαντασία ταῦτα εἰργάσατο σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός· μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν, ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος, καὶ μίμησιν μὲν πολλάκις ἐκκρούει ἔκπληξις, φαντασίαν δὲ οὐδέν, χωρεῖ γὰρ ἀνέκπληκτος πρὸς ὃ αὐτὴ ὑπέθετο." Die Auslegung Jul. Walters (Gesch. d. Ästhetik im Altertum, 1893, p. 794) ist aus dem Wortlaut des Textes zum mindesten nicht zu begründen.

38) Vgl. Joh. ab Armin, Stoicor. vet. fragmenta, I, 1905, p. 19, und II, 1903, p. 28. Ferner Plutarch, de placit. philos. I, 10 und Stobaeus, Eclog. I, 12,332 (ed. Meinecke, 1860, p. 89).

39) Aristoteles, Metaph. VII, 8 (1034a).

40) Aristoteles, Metaph. VII, 7 (1032a). Neben den beiden Grundkategorien ὕλη und μορφή (εἶδος, ἰδέα) kennt Aristoteles bekanntlich noch drei weitere (αἰτία, τέλος, τὸ κινοῦν), die ebenfalls aufs künstlerische Schaffen anwendbar erscheinen und späterhin von Seneca (vgl. p. 10ff. und Anm. 41) in diesem Sinne aufgegriffen worden sind. Schon Scaliger hat aber ganz richtig erkannt, daß nur die beiden ersteren als die eigentlich „substantiellen" angesprochen werden können: nur ὕλη und μορφή sind die (apriorischen) Bedingungen für das Dasein des Kunstwerks, τέλος und κινοῦν sind nur die (empirischen) Bedingungen für seine Entstehung.

41) Seneca, Epistolae, LXV, 2ff.: „Dicunt, ut scis, Stoici nostri duo esse in rerum natura, ex quibus omnia fiant, causam et materiam. Materia iacet iners, res ad omnia parata, cessatura, si nemo moveat. Causa autem, id est ratio, materiam format et quocumque vult versat, ex illa varia opera producit. Esse ergo debet, unde fiat aliquid, deinde a quo fiat. Hoc causa est, illud materia.

Omnis ars naturae imitatio est. Itaque quod de universo dicebam, ad haec transfer, quae ab homine facienda sunt. Statua et materiam habuit, quae pateretur artificem, et artificem, qui materiae daret faciem. Ergo in statua materia aes fuit, causa opifex. Eadem conditio rerum omnium est; ex eo constant, quod fit, et ex eo, quod facit. Stoicis placet unam causam esse, id, quod facit. Aristoteles putat causam tribus modis dici: ‚Prima', inquit, ‚causa est ipsa materia, sine qua nihil potest effici; secunda opifex. Tertia est forma, quae unicuique operi inponitur tamquam statuae; nam hanc Aristoteles idos vocat'. ‚Quarta quoque', inquit, ‚his accedit, propositum totius operis.' Quid sit hoc, aperiam. Aes prima statuae causa est. Numquam enim facta esset, nisi fuisset id, ex quo funderetur ducereturve. Secunda causa artifex est. Non potuisset enim aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent peritae manus. Tertia causa est forma. Neque enim statua ista Doryphoros aut Diadumenos vocaretur, nisi haec illi esset inpressa facies. Quarta causa est faciendi propositum. Nam nisi hoc fuisset, facta non esset. Quid est propositum? Quod invitavit artificem, quod ille secutus fecit; vel pecunia est haec, si venditurus fabricavit, vel gloria, si laboravit in nomen, vel religio, si donum templo paravit. Ergo et haec causa est, propter quam fit; au non putas inter causas facti operis esse numerandum, quo remoto factum non esset?

*His quintam Plato adicit exemplar, quam ipse ideam vocat; **hoc est enim, ad quod respiciens artifex id, quod destinabat, effecit. Nihil autem ad rem pertinet, utrum foris habeat exemplar, ad quod referat oculos, an intus, quod ibi ipse concepit et posuit.*** Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet numerosque universorum, quae agenda sunt, et modos mente complexus est; plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat, immortales, inmutabiles, infatigabiles. Itaque homines quidem pereunt, ipsa autem humanitas, ad quam homo effingitur, permanet, et hominibus laborantibus, intereuntibus illa nihil patitur. Quinque ergo causae sunt, ut Plato dicit: id ex quo,

id a quo, id in quo, id ad quod, id propter quod. Novissime id quod ex his est. Tamquam in statua, quia de hac loqui coepimus, id ex quo aes est, id a quo artifex est, id in quo forma est, quae aptatur illi, id ad quod exemplar est, quod imitatur is, qui facit, id propter quod facientis propositum est, id quod ex istis est, ipsa statua est. Haec omnia mundus quoque, ut ait Plato. habet. Facientem: hic deus est. Ex quo fit: haec materia est. Formam: haec est habitus et ordo mundi, quem videmus. Exemplar, scilicet, ad quod deus hanc magnitudinem operis pulcherrimi fecit. Propositum, propter quod fecit. Quaeris, quod sit propositum deo? Bonitas: Ita certe Plato ait: ‚Quae deo faciendi mundum fuit causa? Bonus est; bono nulla cuiusquam boni invidia est. Fecit itaque quam optimum potuit.' Fer ergo, iudex, sententiam et pronuntia, quis tibi videatur verissimum dicere, non quis verissimum dicat. Id enim tam supra nos est quam ipsa veritas."

Im weiteren Fortgang wird erwiesen, daß alle diese „Ursachen" des Kunstwerkes in Wahrheit nur Sekundärursachen seien, auch die „Idea" = „Exemplar": „Exemplar quoque non est causa, sed instrumentum causae necessarium. Sic necessarium est exemplar artifici, quomodo scalprum, quomodo lima."

42) Seneca, Epistolae LXVIII, 16ff.: „Nunc ad id, quod tibi promisi, revertor, quomodo quaecumque sunt, in sex modos Plato partiatur. Primum illud, ‚quod est' nec visu nec tactu nec ullo sensu conprenditur; cogitabile est. Quod generaliter est, tamquam homo generalis, sub oculos non venit; sed specialis venit, ut Cicero et Cato. Animal non videtur; cogitatur. Videtur autem species eius, equus et canis.

Secundum ex his, quae sunt, ponit Plato quod eminet et exsuperat omnia. Hoc ait per excellentiam esse. Poeta communiter dicitur, omnibus enim versus facientibus hoc nomen est, sed iam apud Graecos in unius notam cessit; Homerum intellegas, cum audieris poetam. Quid ergo hoc est? Deus scilicet, maior ac potentior cunctis.

Tertium genus est eorum, quae proprie sunt; innumerabilia haec sunt, sed extra nostrum posita conspectum. Quae sint, interrogas. Propria Platonis supellex est; ideas vocat, ex quibus omnia, quaecumque videmus, fiunt et ad quas cuncta formantur. Haec immortales, immutabiles, inviolabiles sunt. Quid sit idea, id est, quid Platoni esse videatur, audi: *‚Idea est eorum, quae natura fiunt, exemplar aeternum.' Adiciam definitioni interpretationem, quo tibi res apertior fiat: volo imaginem tuam facere. Exemplar picturae te habeo, ex quo capit aliquem habitum mens nostra, quem operi suo imponat. Ita illa quae me docet et instruit facies, a qua petitur imitatio, idea est.* Talia ergo exemplaria infinita habet rerum natura, hominum, piscium, arborum, ad quae quodcumque fieri ab illa debet, exprimitur.

Quartum locum habebit idos. Quid sit hoc idos, attendas oportet et Platoni inputes, non mihi, hanc rerum difficultatem. Nulla est autem sine difficultate subtilitas. Paulo ante *pictoris* imagine utebar. *Ille, cum reddere Vergilium coloribus vellet, ipsum intuebatur. Idea erat Vergilii facies, futuri operis exemplar. Ex hac quod artifex trahit et operi suo inposuit, idos est.* Quid intersit, quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta et operi inposita. Alteram artifex imitatur, alteram facit. *Habet aliquam faciem statua; haec est idos. Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figuravit; haec idea est.* Etiamnunc si aliam desideras distinctionem, idos in opere est, idea extra opus, nec tantum extra opus est, sed ante opus."

43) Die auf den ersten Blick so sonderbare Formulierung „Idea erat Vergilii facies" hat in der Renaissance (bezeichnenderweise) auf Jul. Caes. Scaliger Eindruck gemacht, in dessen „Poetik" das III. Buch die Überschrift „Idea" trägt. Er habe, so führt er aus, zuerst vom Zweck der Dichtkunst (*quare* imitemur), sodann von ihren Mitteln (*quibus* imitemur) gesprochen; im folgenden Buche wolle er von ihrer Form (*quomodo* imitemur), im gegenwärtigen aber, d. h. also in dem Buche „Idea", von ihren Gegenständen (*quid* imitandum sit) reden: „Idcirco liber hic ‚Idea' est a nobis inscriptus, ... quia, res ipsae quales quantaeque sunt, talem tantamque . . . . efficimus orationem. *Sicut igitur est Idea picturae Socrates, sic Troja Homericae Iliados.*"



H. Brinkschulte, Jul. Caes. Scaligers kunsttheoretische Anschauungen (= Renaissance und Philosophie, Beitr. z. Gesch. d. Phil., ed. A. Dyroff, Bd. X), 1914, p. 9., erkennt ganz richtig, daß Scaliger den Terminus „Idee" hier nicht im Sinne Platos, sondern im Sinne von „Sujet" gebrauche, übersieht aber den Zusammenhang mit Seneca und läßt sich daher zu der Behauptung verleiten, daß Scaliger hier den Ideebegriff Descartes' antezipiere. — Im übrigen folgt Scaliger ganz Aristoteles, dem „imperator" und „dictator perpetuus" der Philosophie: er identifiziert „idea" mit dem aristotelischen εἶδος, macht sich die Lehre von der Entstehung des Kunstwerks durch Eingehen einer Form in die Materie zu eigen (die Materie des Plastikers ist das Erz, die des Flötenspielers die Luft), und versucht sogar, Plato mit Aristoteles in Einklang zu bringen: „Est enim consentanea eo ipso Aristotelicae demonstrationi: qua intelligimus balnei speciem esse in animo architecti, antequam balneum aedificet" (vgl. hierzu Brinkschulte p. 34).

44) Plotin, Ennead. V, 8, 1.

45) Zur Deutung des plotinischen εἶδος-Begriffs, der zweifellos nicht etwas rein Begriffliches, sondern, mit Schelling zu reden, den Gegenstand einer „intellektuellen Anschauung", d. h. eine künstlerische „Vision" bezeichnet und daher einerseits als synonym mit dem Begriff „ἰδέα", andererseits aber als synonym mit dem Begriff „μορφή" gebraucht werden kann, vgl. neuerdings O. Walzel, Plotins Begriff der ästhetischen Form („Vom Geistesleben alter und neuer Zeit", 1922, p. 1 ff.). Auch rein terminologisch läßt sich also erweisen, daß Plotins Ästhetik nur aus einem Zusammenfluß platonischer und aristotelischer Gedankengänge verstanden werden kann.

46) Plotin, Ennead. I, 6, 2: „οὐκ ἀνασχομένης τῆς ὕλης τὸ πάντη κατὰ τὸ εἶδος μορφοῦσθαι."

47) Plotin, Ennead. V, 8, 1.

48) Plotin, Ennead. I, 6, 3: die Schönheit ist ein „εἶδος συνδησάμενον καὶ κρατήσας τῆς φύσεως τῆς ἐναντίας ἀμόρφου οὔσας."

49) Vgl. oben p. 9 und Anm. 39 und 40.

50) Aristoteles, Metaph. VII, 7—8 (1032b ff.). Das Beispiel der „Bildsäule" in 1033a. Das Beispiel des „Hauses", auch von Philo und anderen spätantiken Autoren aufgegriffen, wird während des ganzen Mittelalters beständig wiederholt (Thomas, Bonaventura, Meister Eckhart u. a.) und auch in der Neuzeit (z. B. von Scaliger) gelegentlich herangezogen. Vgl. Anm. 43, sowie Anm. 86, 87, 91, 116, 146.

51) Aristoteles, Metaph. VII, 8 (1035a): „Was also Form und Materie zusammengenommen ist ..., solches löst sich in materielle Teile auf; was aber nicht mit der Materie verbunden ist, solches löst sich nicht auf. Und deshalb löst sich die tönerne Statue in Ton auf ..., und auch der (sc. eherne) Kreis in die Kreisabschnitte."

52) Vgl. hierzu Cl. Baeumker, d. Probl. d. Materie i. d. griech. Philosophie, 1890, p. 263; der Vergleich des Verhältnisses der Form zur Materie mit dem Verhältnis des Weiblichen zum Männlichen bei Aristoteles in Phys. Ausc. I, 9, 192.

53) Vgl. Anm. 46.

54) Vgl. Baeumker a. a. O. p. 405 ff.

55) Aristoteles, Metaph. XII, 3, 1070a: Ἐπὶ μὲν οὖν τινῶν τὸ τόδε τι οὐκ ἔστι παρὰ τὴν συνθέτην οὐσίαν, οἷον οἰκίας τὸ εἶδος, εἰ μὴ ἡ τέχνη."

56) Plotin, Ennead. I, 6, 3: „πῶς δὲ τὴν ἔξω οἰκίαν τῷ ἔνδον οἰκίας εἴδει ὁ οἰκοδομικὸς συναρμόσας καλὴν εἶναι λέγει; ἢ ὅτι ἔστι τὸ ἔξω, εἰ χωρίσειας τοὺς λίθους, τὸ ἔνδον εἶδος, μερισθὲν τῷ ἔξω ὕλης ὄγκῳ, ἀμερὲς ὂν ἐν πολλοῖς φανταζόμενον."

57) Plotin, Ennead. I, 6, 1: „Τί οὖν ἔστιν, ὃ κινεῖ τὰς ὄψεις τῶν θεωμένων, καὶ ἐπιστρέφει πρὸς αὐτό, καὶ ἕλκει, καὶ εὐφραίνεσθαι τῇ θέᾳ ποιεῖ; ... Λέγεται μὲν δὴ παρὰ πάντων, ὡς εἰπεῖν, ὡς συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον τό τε τῆς εὐχροίας προστεθὲν τὸ πρὸς τὴν ὄψιν κάλλος ποιεῖ ... οἷς ἁπλοῦν οὐδέν, μόνον δὲ τὸ σύνθετον ἐξ ἀνάγκης καλὸν ὑπάρξει, τό τε ὅλον ἔσται καλὸν αὐτοῖς. Τὰ δὲ μέρη ἕκαστα οὐχ ἕξει παρ' ἑαυτῶν τὸ καλὰ εἶναι, πρὸς δὲ τὸ ὅλον συντελοῦντα, ἵνα καλὸν ᾖ. Καίτοι δεῖ, εἴπερ ὅλον, καὶ τὰ μέρη καλὰ εἶναι· οὐ γὰρ δὴ ἐξ αἰσχρῶν, ἀλλὰ πάντα

κατειληφέναι τὸ κάλλος. Τά τε χρώματα αὐτοῖς τὰ καλά, οἷον καὶ τὸ τοῦ ἡλίου φῶς, ἁπλᾶ ὄντα, καὶ οὐκ ἐκ συμμετρίας ἔχοντα τὸ κάλλος, ἔξω ἔσται τοῦ καλὰ εἶναι. . . . Ὅταν δὲ δή, καὶ τῆς αὐτῆς συμμετρίας μενούσης, ὁτὲ μὲν καλὸν τὸ αὐτὸ πρόσωπον, ὁτὲ δὲ μὴ φαίνεται, πῶς οὐκ ἄλλο δεῖ ἐπὶ τῷ συμμέτρῳ λέγειν τὸ καλὸν εἶναι, καὶ τὸ σύμμετρον καλὸν εἶναι δι' ἄλλο;" — Die von Plotin zitierte und bekämpfte Formulierung scheint die Definition der Schönheit als einer συμμετρία erst durch die Stoa erhalten zu haben, und der Stoa hat sein Angriff wahrscheinlich in erster Linie gegolten; Creuzer zitiert in seiner Ausgabe des „Liber de pulchritudine" (1814, p. 146 ff.) den Passus aus Ciceros Tuskulanen IV, 13: „Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate eaque dicitur pulchritudo." Allein die Gleichung: Schönheit = συμμετρία, oder, wie Lukian es einmal ausgedrückt hat, Schönheit = τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον ἰσότης καὶ ἁρμονία, ist nicht eine, sondern die Schönheitsdefinition der griechischen Klassik — von Xenophon bis in die Spätantike hinein das ästhetische Denken fast völlig beherrschend und den Bestrebungen der theoretisierenden Künstler die Richtung weisend (vgl. Aug. Kalkmann, Die Proportionen d. Gesichts i. d. griech. Kunst = Berliner Winckelmannsprogramm 53, 1893, p. 4 ff.).

58) Plotin, Ennead. I, 6, 2.

59) Plotin, Ennead. I, 6, 9: „Ἄναγε ἐπὶ σαυτὸν καὶ ἰδέ· κἂν μήπω σαυτὸν ἴδῃς καλόν, οἷα ποιητὴς ἀγάλματος, ὃ δεῖ καλὸν γενέσθαι, τὸ μὲν ἀφαιρεῖ, τὸ δὲ ἀπέξεσε, τὸ δὲ λεῖον, τὸ δὲ καθαρὸν ἐποίησεν, ἕως ἔδειξε καλὸν ἐπὶ τῷ ἀγάλματι πρόσωπον. Οὕτω καὶ σὺ ἀφαίρει ὅσα περιττά, καὶ ἀπεύθυνε ὅσα σκολιά, ὅσα σκοτεινὰ καθαίρων ἐργάζου εἶναι λαμπρά, καὶ μὴ παύσῃ τεκταίνων τὸ σὸν ἄγαλμα, ἕως ἂν ἐκλάμψειέ σοι τῆς ἀρετῆς ἡ θεοειδὴς ἀγλαΐα, ἕως ἂν ἴδῃς σωφροσύνην ἐν ἁγνῷ βεβῶσαν καθαρῷ." Schon bei Plotin finden wir also eine moralisierende Ausdeutung des bildhauerischen Vorganges im Sinne der Selbstbefreiung und Selbstreinigung, welcher Gedanke dann z. B. von Dionysius Areopagita aufgegriffen wird (über diesen vgl. K. Borinski, die Antike in Poetik und Kunsttheorie, 1914, p. 169/170); an und für sich ist die Vorstellung, daß das statuarische Bildwerk durch eine ἀφαίρεσις entsteht, während die Malerei durch „Hinzusetzen" arbeitet, sogar noch wesentlich älter (vgl. etwa Dion Chrysostomos, a. a. O. p. 167, wo es von der Bildhauerkunst heißt: „ἀφαιροῦσα τὸ περιττόν, ἕως ἂν καταλίπῃ τὸ φαινόμενον εἶδος"), und ihre letzte Wurzel liegt vermutlich in der aristotelischen Lehre von δύναμις und ἐνέργεια: „Λέγομεν δὲ δυνάμει, οἷον ἐν τῷ ξύλῳ Ἑρμῆν," heißt es in Met. IX, 6, 1048 a, und, in Erinnerung daran, bei Thomas, Phys. I, 11 (Fretté-Maré XXII, p. 327): „alia vero fiunt abstractione [wörtlich = ἀφαίρεσις], sicut ex lapide fit per sculptorem Mercurius." Überaus gern hat die Renaissance diese Anschauung vom Wesen der Plastik zur Sprache gebracht — eine Anschauung, die also als solche durchaus nicht im Neuplatonismus, geschweige denn im christlichen Neuplatonismus „wurzelt", wohl aber von ihm mit besonderem Eifer ergriffen und ethisch gedeutet wurde; und in der Tat mußte die Vorstellung des aus dem Marmorblock sich mehr und mehr befreienden εἶδος der metaphysischen Grundanschauung Plotins und seiner Nachfolger besonders genehm sein (wie er denn auch stets auf den Bildhauer exemplifiziert, obgleich der Maler in sozialer Hinsicht noch immer der geachtetere war). Bezeichnend ist es aber, daß die Renaissance — mit Ausnahme Michelangelos (vgl. p. 65 f. und Anm. 283)! — die ethische Ausdeutung des ἀφαίρεσις-Vorgangs durchweg beiseiteläßt, während umgekehrt da, wo vom Menschen die „Überwindung seiner Materie" gefordert wird (Leonardo, Trattato della pittura, ed. H. Ludwig. 1881, Nr. 119), eine Bezugnahme auf die Bildhauerkunst unterbleibt.

60) Das „Elektionsverfahren" hat für Plotin eine andere, und zwar beschränktere Bedeutung, als sie ihm in den oben erwähnten Anekdoten von Zeuxis und Parrhasios (und dementsprechend in den zahllosen Auslassungen der Renaissancetheoretiker) beigemessen wird: es bedeutet ihm keineswegs die einzige Möglichkeit, eine schöne Gestalt hervorzubringen, sondern nur die eine (und zwar weit weniger vorzügliche) von zweien; die Götterstatue wird aus reiner innerer Anschauung geschaffen — das Elektionsverfahren hat nur da ein Recht, wo diese reine innere Anschauung nicht

Platz greifen kann, bei der „Menschen-Darstellung". Wo aber nicht einmal das Elektionsverfahren befolgt wird, wo also die „ikonische" Wiedergabe eines bestimmten menschlichen Individuums vorliegt, da würde Plotin sich geweigert haben, überhaupt noch von „Kunst" zu reden: die „Darstellung eines Beliebigen" wird ja ausdrücklich aus dem Kreise dessen, was hier verteidigt werden soll, ausgeschlossen, und das Porträt bleibt auch für ihn ein εἴδωλον εἰδώλου (vgl. die bekannte Nachricht des Porphyrios, wonach Plotin sich dieserhalb nie habe porträtieren lassen wollen, abgedruckt bei Borinski a. a. O. p. 272, Anm. zu p. 92). Der Künstler, den er billigen kann, bringt entweder aus reiner Idee ein Götterbild hervor — oder aber, wenn schon ein Menschenbild, ein solches, das die Vorzüge verschiedener Individuen in sich vereinigt. Vgl. auch Anm. 63.

61) Der Ausdruck ὁ ἐννοήϲαϲ ist für die „heuretische" Kunstauffassung Plotins sehr bezeichnend.

62) Plotin, Ennead. I, 6, 1.

63) Die Anschauung von dem notwendigen Zurückbleiben des materiell verwirklichten Werkes hinter dem ideell konzipierten ist natürlich nicht zu verwechseln mit einer Äußerung wie Ennead. IV, 3, 10 („Τέχνη γὰρ ὑϲτέρα αὐτῆϲ — sc. φύϲεωϲ —, καὶ μιμεῖται ἀμυδρὰ καὶ ἀϲθενῆ ποιοῦϲα μιμήματα, παίγνια ἄττα καὶ οὐ πολλοῦ ἄξια, μηχαναῖϲ πολλαῖϲ εἰϲ εἰδώλων φύϲιν προϲχρωμένη"), denn hier wird die Kunst, genau wie bei der oben Anm. 60 zitierten Weigerung, sich porträtieren zu lassen, überhaupt nicht als εὕρεϲιϲ, sondern als μίμηϲιϲ aufgefaßt. Auch der Neuplatonismus hat, wie sich aus alledem ergibt, die von Plato eingeführte Unterscheidung zwischen „heuretischer" und „mimetischer" Kunst durchaus festgehalten, nur daß die Akzentsetzung insofern eine andere geworden ist, als der Umkreis des als „heuretisch" Anzuerkennenden erheblich weiter gezogen werden kann, weil — und das eben ist die unvergängliche Leistung Plotins — der Wertmaßstab des Kunstwerks nicht mehr in der theoretischen Wahrheit, sondern in der (wenngleich metaphysisch betrachtet mit dieser identischen) Schönheit besteht. Mit vorbildlicher Klarheit wird dieser Sachverhalt in einer Darlegung des Proklos (Comm. in Tim. II, 81 c) auseinandergesetzt, die gleichsam als ein zusammengedrängter Abriß der neuplatonischen Ästhetik gelten kann: „καὶ εἰ μὲν καλόν ἐϲτι τὸ γιγνόμενον (sc. das Kunstwerk), πρὸϲ τὸ ἀεὶ ὂν παράδειγμα γέγονεν, εἰ δὲ μὴ καλόν, πρὸϲ τὸ γεγονόϲ ... τὸ πρὸϲ νοητὸν γεγονὸϲ καλόν ἐϲτι, τὸ πρὸϲ γενητὸν γεγονὸϲ οὐ καλόν ἐϲτιν ... ὁ γὰρ πρὸϲ τὸ νοητὸν ποιῶν ἢ ὁμοίωϲ αὐτὸ μιμεῖται, ἢ ἀνομοίωϲ. Εἰ μὲν δὴ ὁμοίωϲ, καλὸν ποιήϲει τὸ μιμηθέν· ἦν γὰρ ἐκεῖ τὸ πρώτωϲ καλόν· εἰ δὲ ἀνομοίωϲ, οὐ πρὸϲ τὸ νοητὸν ποιεῖ ... καὶ ὁ πρὸϲ τὸ γεγονόϲ τι ποιῶν, εἴπερ ὄντωϲ ἀφορᾷ πρὸϲ ἐκεῖνο, δῆλον ὡϲ οὐ καλὸν ποιεῖ· αὐτὸ γὰρ ἐκεῖνο πλῆρέϲ ἐϲτιν ἀνομοιότητοϲ, καὶ οὐκ ἔϲτι τὸ πρώτωϲ καλόν ... Ἐπεὶ καὶ ὁ Φειδίαϲ ὁ τὸν Δία ποιήϲαϲ οὐ πρὸϲ γεγονὸϲ ἀπέβλεψεν, ἀλλ' εἰϲ ἔννοιαν ἀφίκετο τοῦ παρ' Ὁμήρου Διόϲ ..." Die künstlerische Darstellung nimmt sich also entweder, als „mimetische", ein „Gewordenes", d. h. Empirisch-Wirkliches, zum Gegenstand — dann kann sie überhaupt nichts Schönes erzeugen, weil schon ihr Gegenstand mit zahllosen Mängeln behaftet ist; oder aber sie nimmt sich, als „heuretische" ein „Nicht-Gewordenes", d. h. ein νοητόν, zum Gegenstand (als Beispiel dieser Möglichkeit dient wiederum der Zeus des Phidias) — dann erzeugt sie notwendig Schönes, insofern sie diesem νοητόν adäquat ist; insofern sie ihm aber nicht adäquat ist, hat sie es eben nicht mehr zum Gegenstand.

Von diesem Standpunkt aus ist es also nicht mehr als folgerichtig, wenn Plotin, bei aller Hochschätzung der auf das νοητόν gerichteten Kunst, dennoch die mit der Wiedergabe eines γεγονόϲ zufriedene, d. h. notwendig nur „mimetische", Porträtkunst unbedingt ablehnt — worin ihm die Patristik, natürlich mit einer Wendung des Gedankens ins Christliche — nachgefolgt ist; und ebenso folgerichtig ist es, wenn später die manieristische und klassizistische Kunstanschauung, zu einem wenn auch modifizierten Konzeptualismus zurückgekehrt, die Porträtkunst zwar nicht geradezu abgelehnt aber doch meist recht abschätzig beurteilt hat; „Kein großer und außerordentlicher

Maler ist je Porträtist gewesen", so heißt es in den Dialogos de la Pintura des 1638 verstorbenen Vicente Carducho (nach Karl Justi, Michelangelo, Neue Beiträge, 1909, p. 407. Vgl. auch unten Anm. 259). Über die Stellungnahme der Patristik vgl. neuerdings Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der got. Skulptur und Malerei, 1920, p. 70: Paulinus von Nola lehnt es ab, ein Bild von sich und seiner Gattin anfertigen zu lassen, denn den „homo coelestis" (der nunmehr an die Stelle des neuplatonischen νοητόν getreten ist) kann man nicht nachbilden — den „homo terrenus" aber soll man nicht nachbilden. — Auch sonst läßt sich vielfach verfolgen, wie die Kirchenväter die platonischen und neuplatonischen Argumente gegen die sinnlich-scheinhafte μίμησις in den Dienst ihres — alttestamentlich-antimagischen — Kampfes gegen die Bilderverehrung zu stellen suchen. Eine Zusammenstellung der einschlägigen Äußerungen in dem in seinen Folgerungen freilich recht einseitigen Buch von Hugo Koch, Die altchristl. Bilderfrage nach d. lit. Quellen, 1917.

64) Plotin, Ennead. I, 6, 8.

65) Plotin, Ennead. I, 6, 9.

66) Plotin, Ennead. I, 6, 8. (Über den angeblichen Zusammenhang dieser Stelle mit einem Passus in L. B. Albertis „de pictura" vgl. unten Anm. 125, woselbst Zitat.) Ganz ähnlich mahnt, sogleich anschließend, das schöne Gleichnis von Odysseus und Kirke zu einer Flucht aus der sinnlichen in die intelligible Schönheit.

67) Augustinus, Confessiones X, 34 (ed. Knöll p. 227): „Quam innumerabilia variis artibus et opificiis in vestibus, calciamentis, vasis et cuiuscemodi fabricationibus, picturis etiam diversisque figmentis atque his usum necessarium atque moderatum et piam significationem longe transgredientibus addiderunt homines ad inlecebras oculorum, foras sequentes quod faciunt, intus relinquentes a quo facti sunt et exterminantes quod facti sunt. at ego, deus meus et decus meum, etiam hinc tibi dico hymnum et sacrifico laudem sacrificatori meo, quoniam pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt, quae supra animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte. sed pulchritudinum exteriorum operatores et sectatores inde trahunt adprobandi modum, nou autem inde trahunt utendi modum."

68) Über die patristische Ästhetik (die Arbeit Aug. Berthauds „Sancti Augustini doctrina de pulchro ingenuisque artibus . . .", Poitiers, 1891, war uns leider nicht zugänglich) und ihre Nachfolge im hohen Mittelalter vgl. namentlich M. de Wulf in „Revue néoscolastique", II, III, 1895/6, passim, und ebendort XVI, 1909, p. 237 ff.; ferner K. Eschweiler, Die ästhet. Elemente in d. Religionsphilos. d. Hl. Augustin, Diss. München 1909, woselbst auch Bemerkungen über Origenes, Gregor v. Nyssa usw. Die Schönheit — denn auf die in der mittelalterlichen Philosophie als selbständiges Problem freilich nicht existierende Frage der Kunst gehen die genannten Schriften kaum ein — kennzeichnet sich hier überall, dem plotinischen „Hindurchleuchten der Idee durch den Stoff" entsprechend, zum Einen durch einen eigentümlichen „Glanz", der, namentlich in der Lichtmetaphysik des Dionysius Areopagita, als ein unmittelbarer Ausfluß der Gottheit gedeutet wird — zum Andern, der klassisch-antiken συμμετρία-Vorstellung gemäß, durch die Proportionalität der Teile und die Wohlgefälligkeit der Farbe: „Ipsum vero superessentiale pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter illam, quam rebus pro suo cuiusque modo pulchritudinem tradit. Atque ut omnium *concinnitatis nitorisque causa* [εὐαρμοστίας καὶ ἀγλαΐας] luminis videtur instar, cunctis coruscans, fontani radii sui derivationes omnia passim pulchra reddentes et tamquam ad se omnia vocans, unde a 'vocando' [καλεῖν] pulchritudo Graece 'callos' cognominatur" (Dion. Areopag., de divin. nom. IV, 7; zitiert bei Marsiglio Ficino, Opera, Basel 1576, II, p. 1060). In dieser Doppelheit liegt ja kein eigentlicher Widerspruch (denn die εὐαρμοστία ist die äußere Erscheinungsform der metaphysisch begründeten Schönheit, und auch Plotin hält sie für nötig, insofern ein Schönes Teile hat), so daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn derselbe Augustinus, der in der oben, Anm. 67, zitierten Stelle die Schönheit als göttliche Emanation erklärt, sie andern Orts (de civ. Dei XXII, 19) ganz ciceronianisch, und insofern scheinbar antiplotinisch,

in folgender Weise definiert: „Omnis *corporis* pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate“: hier, wo es sich nur um die körperliche Schönheit handelt, ist eben die phänomenale Kennzeichnung an die Stelle der metaphysischen Begründung getreten, und die Vermittlung zwischen dem Einen und dem Andern bildet vielleicht die berühmte Kategorie des „Numerus“ (= Rhythmus), denn der Begriff der Zahl bedeutet für Augustinus auf der einen Seite ein anschauliches Prinzip der schönen Form und Bewegung, auf der andern aber eine „allgemeinste metaphysische Seinsbestimmung“ (Eschweiler a. a. O. p. 12). — Die Auffassung, die die Schönheit zugleich phänomenal durch eine „Concinnitas“ und metaphysisch durch einen „Splendor“ oder eine „Claritas“ gekennzeichnet sieht, hat fast das ganze Mittelalter überdauert: die lange dem Thomas von Aquino zugewiesene Schrift „de pulchro et bono“ — in Wahrheit ein Auszug aus dem Dionysius-Kommentar des Albertus Magnus (vgl. de Wulf a. a. O. XVI) — sagt überaus klar: „Pulchrum in ratione sua plura concludit, scilicet *splendorem formae* substantialis vel accidentalis super *partes materiae proportionatas* et terminatas“, und Thomas selbst, so wenig er an und für sich ein „Lichtmetaphysiker“ war — im Gegensatz vor allem zum Hl. Bonaventura, über den E. Lutz, Die Ästhetik Bonaventuras, Beitr. z. Gesch. d. Philos. d. Mittelalters, 1913, Supplem.-Bd. p. 200ff., zu vergleichen ist —, so wenig hat er doch darauf verzichtet, in der Schönheit die Erfüllung jener beiden Postulate zu erblicken, von denen das eine lautet: *„debita proportio“*, das andre aber *„claritas“*.

Über die „Lichtmetaphysik“ des christlichen Neuplatonismus und ihr Weiterwirken im Mittelalter und im italienischen Rinascimento vgl. K. Borinski, Die Rätsel Michelangelos, 1908, p. 27ff., sowie Cl. Baeumker, Der Platonismus im Mittelalter, Festrede, gehalten i. d. öffentl. Sitz. d. K. Bayr. Akad. d. Wiss. am 18. März 1916, p. 18ff.; in unserer Studie Anm. 93 (Dante), Anm. 122 (Ficino) und p. 52ff. (Manierismus).

69) Vgl. unten Anm. 73.

70) Dionysos etwa schafft nicht den Weinstock, sondern er findet ihn, und unterweist die Menschen in seinem Gebrauch; dasselbe gilt von Athene und dem Ölbaum.

71) Nach Philo schafft Gott die Ideen, da er einsieht, daß ohne schöne Musterbilder nichts Schönes geschaffen werden könne (de opificio mundi, IV), doch sind sie seinem Geiste immanent und werden, um weiterhin der Durchführung der göttlichen Absichten zu dienen, mit der Funktion „unkörperliche Kräfte“ (ἀσώματοι δυνάμεις) ausgestattet. Vgl. Zeller, Philos. d. Griech. 4. Aufl. III, 2, p. 409; ferner die oben Anm. 41 zitierte Stelle aus dem LXV. Briefe Senecas: „Haec exemplaria omnium rerum Deus intra se habet.“

72) Über den diesbezüglichen Streit zwischen Plotin und Longinus vgl. Zeller a. a. O. p. 418, Anm. 4. — Bezeichnend ist es, daß der Florentiner Neuplatonismus Plato selbst mit größter Leidenschaft für die Immanenz-Auffassung in Anspruch genommen hat; vgl. Marsiglio Ficino, Comment. in Tim. XV (Op. II, p. 1444): „Dicit et saepe (sc. Plato), quod species sunt in archetypo ... utpote qui intelligat *ideas* rerum non inter nubes, ut maledici quidem calumniantur, sed in *mundani architecti mente* consistere.“

73) Augustinus, Liber octoginta trium quaestionum, qu. 46 (zitiert nach der Baseler Ausgabe von 1569, III, col. 548); vgl. Cicero, Topica VII und Orator II, 9.

Augustinus.

„Ideas igitur latine possumus vel formas vel species dicere, ut verbum e verbo transferre videamur. Si autem rationes eas vocemus, ab interpretandi quidem proprietate vocemus ..., sed tamen, quisquis hoc vocabulo uti voluerit, a re ipsa non errabit. Sunt namque principales formae quaedam vel rationes rerum, stabiles at-

Cicero.

Topica VII: „. . . formae . . .: quas Graeci εἰδαίας vocant, nostri, si qui haec forte tractant, species appellant ... nolim, non, ne si latine quidem dici possit, speciem et speciebus dicere .... at formis e. formarum velim; cum autem utroque verbo idem significetur, commoditatem in dicendo non arbitror negligendam“.

que incommutabiles, quae ipsae formatae non sunt, ac per ***hoc aeternae ac semper eodem modo se habentes, quae divina intelligentia continentur.*** Et cum ipsae neque oriantur neque intereant, secundum eas tamen formari dicitur omne, quod oriri et interire potest, et omne, quod oritur et interit."

Orator II, 9: „Has rerum formas appellat ideas . . . Plato easque ***gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri:*** cetera nasci, occidere, fluere, labi nec diutius esse in eodem statu."

Augustinus hat also zu Ciceros „intelligentia" nur das Wort „divina" hinzuzusetzen brauchen, um eine „christliche" Definition des Ideebegriffs zu gewinnen — ein Zusatz, den dann die Renaissance (vgl. Melanchthon und Dürer) wieder gestrichen hat.

Daß eine andere Auslassung Augustins (de vera religione 3, Basler Ausg. I, col. 701) von dem gleichen Passus des ciceronischen Orator abhängig ist, hat u. a. Kroll a. a. O. p. 26 Anm. hervorgehoben: . . . „sanandum esse animum ad intuendam incommutabilem rerum formam, et eodem modo semper se habentem, atque undique sui simile pulchritudinem, nec distentam locis nec tempore variatam, sed unum atque idem omni ex parte servantem, quam non crederent esse homines, cum ipsa vere summeque sit; ***cetera nasci, occidere, fluere, labi,*** et tamen, in quantum ***sunt,*** et illo aeterno Deo per eius veritatem fabricata ***consistere***: in quibus animae tantum rationali et intellectuali datum est, ut eius aeternitatis contemplatione perfruatur atque affiniatur, orneturque ex ea, aeternamque vitam possit mereri."

74) Augustinus a. a. O., qu. 46: „Quis audeat dicere, Deum irrationabiliter omnia condidisse? Quod si recte dici et credi non potest, restat, ut omnia ***ratione*** sint condita, nec eadem ratione homo, qua equus; hoc enim absurdum est existimare. Singula igitur ***propriis*** sunt creata rationibus. Has autem rationes, ubi arbitrandum est esse, nisi ***in ipsa mente creatoris? Non enim extra se quicquam positum intuebatur,*** ut secundum id constitueret, quod constituebat, nam hoc opinari sacrilegum est. Quod si hae rerum omnium creandarum creatarumve rationes in divina mente continentur, neque in divina mente quicquam nisi aeternum atque incommutabile potest esse, atque has rerum rationes principales appellat ideas Plato: non solum sunt ideae, sed ipsae verae sunt, quia aeternae sunt et eiusmodi atque incommutabiles manent; quarum participatione fit, ut sit, quicquid est, quoquo modo est. Sed anima rationalis inter eas res, quae sunt a Deo conditae, omnia superat et Deo proxima est, quando pura est; eique, in quantum charitate cohaeserit, in tantum ab eo lumini intellegibili perfusa quodammodo et illustrata cernit, non per corporeos oculos, sed per ipsius sui principale, quo excellit, id est per intellegentiam suam, istas rationes, quarum visione fit beatissima. Quas rationes, ut dictum est, sive ideas sive formas sive species sive rationes licet vocare, et multis appellare conceditur nominibus — sed paucissimis videre, quod verum est."

75) Wenn G. v. Hertling (Augustinus-Zitate bei Thom. v. Aquin, Sitz.-Ber. d. K. Bayr. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. Kl., 1904, p. 542) die Umwandlung der Ideen aus den „für sich bestehenden Wesenheiten Platos" zu den „Gedanken Gottes" als eine „Umbiegung der Ideenlehre im christlichen Sinne" bezeichnet, so ist dabei doch immer zu beachten, daß diese Umwandlung zu ihrem wesentlichen Teil bereits bei Philo und Plotin vollzogen worden war.

76) Dionysius Areopagita, De divin. nomin., cap. VII. Vgl. dazu Bonaventura, Liber Sententiar. I, dist. 35 qu. 1 (Opera, Mainz 1609, Bd. IV, p. 277 ff.).

77) Vgl. Thomas v. Aquino, de veritate, Qu. 3 (Fretté-Maré XIV, p. 386 ff.).

78) Vgl. Thomas v. Aquino, Summa Theol. I, 1, qu. 15 (Fretté-Maré I, p. 122 ff.). Hierbei kann Aristoteles wieder als Kronzeuge für die christliche Auffassung fungieren: „et sic etiam Aristoteles ... improbat opinionem Platonis, secundum quod ponebat eas (sc. ideas) per se existentes, non in intellectu". Die Ideen-Auffassung des Mittelalters, so könnte man sagen, ist eine subjektivistische — nur daß das „Subjekt" der Intellekt der Gottheit ist.

79) Vgl. de Wulf a. a. O. II/III. Thomas hat das Verhältnis zwischen dem „pulchrum" und dem „bonum" folgendermaßen bestimmt: „*in subiecto* quidem" (wir würden sagen: „ontologisch betrachtet") „sunt *idem*, quia super laudem rem fundantur, scilicet super formam, et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum. Sed *ratione*" (wir würden sagen: „methodologisch betrachtet") „*differunt*, nam *bonum* proprie respicit *appetitum*; est enim bonum, quod omnia appetunt, et ideo habet rationem finis .... *Pulchrum* autem respicit vim *cognoscitivam*, pulchra enim dicuntur, quae visa placent" (Summa Theol. I, 1, qu. 5, art. 4; Fretté-Maré I, p. 38).

80) Vgl. den Schlußpassus der oben Anm. 74 zitierten Augustinusstelle, wie ebendort etwas früher: „Anima vero negatur eas (sc. ideas) intueri posse, nisi rationalis, ea sui parte, qua excellit, id est ipsa mente atque ratione, quasi quidem facie vel oculo suo interiore atque intelligibili. Et ea quidem *rationalis anima non omnis et quaelibet*, sed quae *sancta* et *pura* fuerit, haec asseritur illi visioni esse idonea". Für das spätere Mittelalter vgl. etwa die franziskanische Mystik (darüber Cl. Baeumker in Beitr. z. Gesch. der Renaissance u. Reformation, Festgabe für J. Schlecht, 1917, p. 9; ferner Jos. Eberle, Die Ideenlehre Bonaventuras, Diss. Straßb. 1911) oder Nicolaus Cusanus' Lehre von der „contemplatio idearum". Natürlich gehen alle diese Vorstellungen im Grunde auf den Neuplatonismus und letztlich auf Plato selber zurück. — Zur rein begriffsmäßigen Erkenntnis treten die Ideen (wie späterhin bei Marsiglio Ficino und Zuccari, vgl. Anm. 132, sowie Anm. 211) nur etwa insofern in Beziehung, als sie, an und für sich im göttlichen Denken beschlossene „exemplaria intelligibilia", in unserm Geiste „*similitudines* intelligibilium impressas ab eisdem intellectui nostro" hinterlassen; so beispielshalber Wilhelm von Auvergne (de univ. II, 1. Guilielmi Parisiensis Opera, 1674, I, p. 821).

81) Vgl. etwa Fr. v. Bezold, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterl. Humanismus, 1922, p. 53.

82) Der „Kunst" (worunter natürlich sämtliche „artes" zu verstehen sind) wird ja die Fähigkeit des „Schaffens" im eigentlichen Sinn des Wortes ausdrücklich abgesprochen: die der Materie eingebildete Form ist auch nach dem eigentlichen Schöpfungsakt keine subsistente, sondern nur eine inhärente, d. h. mit der Zerstörung der Materie untergehende; daher die Tätigkeit der Kunst — wie allerdings auch die der Natur, sofern sie als „natura naturata" verstanden wird — nicht sowohl ein Schaffen, als vielmehr ein bloßes Verändern ist (so etwa Thomas, Summa Theol. I, 1, qu. 45, art. 8 = Fretté-Maré I, p. 306).

83) So, wenn die Frage entschieden werden soll, ob die Seele bei der Auferstehung des Fleisches den gleichen oder einen anderen Körper annehme (Thomas, Comment. in Sent., lib. IV, dist. 44, art. 1, sol. 2 = Fretté-Maré XI, p. 299); hier dient gerade die Unterscheidung zwischen dem Menschen und der Statue zur Klärung des Sachverhalts; der auferstehende Mensch ist nicht mit einer eingeschmolzenen und wiederum gegossenen Statue zu vergleichen, denn diese ist nur materiell betrachtet mit der alten identisch, hinsichtlich der Form aber ist sie eine ganz andere, weil die erste Form bei der Zerstörung untergegangen ist (vgl. vorige Anm.) — des Menschen Form aber ist die Seele, als welche überhaupt nicht untergehen kann. Ein anderes Beispiel bei Anselm von Canterbury (abgedr. bei P. Deussen, d. Philos. d. Mittelalt. 1915, p. 384), wo der für die Beurteilung des ontologischen Gottesbeweises so wichtige Unterschied zwischen dem „Dasein einer Sache in der Erkenntnis" und der „Erkenntnis des Daseins einer Sache" klargemacht werden soll.

84) Vgl. etwa Bonaventura, Liber sententiarum I, dist. 35, qu. 1, zitiert in Anm. 76, oder die p. 22 zitierte Auslassung des Meisters Eckhart. Noch Zuccari (vgl. p. 48 und Anm. 203) nimmt auf die Darlegung des Thomas von Aquin Bezug.

85) De opif. mundi, cap. 5.

86) Summa Theol. I, 1, qu. 15 (Fretté-Maré I, p. 122 ff.): „Quod quidem contingit dupliciter: in quibusdam enim agentibus praeexistit forma rei fiendae secundum esse *naturale* ... sicut homo generat hominem, et ignis ignem. In quibusdam vero secun-

dum esse *intelligibile*, ut in his, quae agunt per intellectum; *sicut domus praeexistit in mente aedificatoris; et haec potest dici idea domus*, quia artifex intendit domum assimilare formae, quam mente concepit. Quia igitur mundus non est a casu factus, sed est factus a Deo per intellectum agente, necesse est, quod in mente divina sit forma, ad similitudinem cuius mundus est factus. Et in hoc consistit ratio ideae."

87) So Thomas, Quodlibeta IV, 1, 1 (Fretté-Maré XV, p. 431): „hoc enim significat nomen ideae, ut sit scilicet quaedam forma intellecta ab agente, ad cuius similitudinem exterius opus producere intendit, sicut *aedificator in mente sua praeconcipit formam domus, quae est quasi idea domus in materia fiendae.*" Zur Sache selbst vgl. etwa noch Summa Theol. I, 1, qu. 45, art. 7 (Fretté-Maré I, p. 305): „. . . secundum quod *forma artificiati est ex conceptione artificis* . . ."; Summa Theol. II, 1, qu. 93, art. 1 (Fretté-Maré II, p. 570 f.): „Respondeo dicendum, quod, sicut *in quolibet artifice praeexistit ratio eorum, quae constituuntur per artem*, ita etiam in quolibet gubernante oportet, quod praeexistit ratio ordinis eorum, qui gubernationi subduntur. . . . *Deus* autem per suam sapientiam conditor est *universarum rerum*, ad quas comparatur sicut *artifex ad artificiata.*" — Über den mehrdeutigen Begriff der „forma" handelt Thomas mit vorbildlicher Klarheit in De veritate III (Fretté-Maré XIV, p. 386 ff.), wo unterschieden wird zwischen der „forma, *a qua* aliquid formatur", der „forma, *secundum quam* aliquid formatur", und endlich der „forma, *ad cuius similitudinem* aliquid formatur". Nur diese letztere entspricht dem Begriff der „Idee".

88) Was den Vergleich der Kunstprodukte mit der Wirklichkeit betrifft, so mußte er verschieden ausfallen, je nachdem der Maßstab der „Schönheit" oder der (im letzten Grunde platonische und völlig außerkünstlerische) Maßstab der „Wahrheit" bzw. „Echtheit" angelegt wurde. Im ersteren Falle mußte er in der Regel — gerade weil die Kunst in keiner Weise „realistisch" aufgefaßt wurde — zugunsten des Kunstprodukts ausfallen, so daß auch bei den mittelalterlichen Dichtern die Schönheit eines Menschen sehr häufig mit Floskeln gekennzeichnet wird, wie: „kein schiltaere entwürfe in baz" (weitere Beispiele bei Borinski a. a. O. p. 92 und v. Bezold a. a. O. p. 47—54; natürlich ist der Ursprung solcher Wendungen in der antiken Poesie zu suchen). Im andern Falle aber mußte (wobei die bildenden Künste wiederum mit den anderen „artes" durchaus auf eine Stufe gestellt erscheinen) notwendig zugunsten des Naturobjekts entschieden werden, da eben das Kunstprodukt verschiedener Eigenschaften des entsprechenden Naturdings ermangelt, und insofern — so wie wir noch heute von „künstlichen" Edelsteinen oder Blumen reden — ein „unechtes", ja „falsches" Gebilde ist (daher die merkwürdige Ableitung der „artes mechanicae" von „moechus"). So etwa noch Geiler von Kaisersperg (abgedr. bei Borinski a. a. O. p. 91; andere Beispiele ebendort p. 89): „Wiewol die kunst volgt der natur noch, nüt desterminder übertrift die natur alle kunst. Als Aristoteles spricht. Wann es ward nye kein meister so kostlich vnd kunstrych, daß er möcht der natur glichen in farben oder leblicheit vnd so schoen gryen oder fyol farb oder rot machen, als grass ist oder bluomen als dann ir natur vnd art gibt . . . Der ist uff ertrich nitt, der das kann." In einer echt renaissancemäßigen Umprägung begegnet dieser Gedanke von dem Unvermögen menschlicher Kunstfertigkeit (über die Wendung „ars simia naturae" vgl. unten Anm. 95) bei Dürer: denn wenn es bei ihm heißt: „Dann Dein Vermügen ist kraftlas gegen Gottes Geschöff" (Lange und Fuhse, Dürers schriftl. Nachlaß, 1893, p. 227, 3), so bedeutet das in seinem Zusammenhang nicht mehr einen Verzicht auf die Ambition, es der Natur gleichzutun (diese Möglichkeit wird vielmehr ohne weiteres vorausgesetzt), sondern einen Verzicht auf die Ambition, es aus freier Willkür besser zu machen.

Das oben Angedeutete gilt nur für die Aussagen vom Wesen der Kunst im allgemeinen: bei deskriptiver Kennzeichnung bestimmter Werke, besonders wenn sie von einem humanistisch gebildeten Autor wie dem merkwürdigen „magister Gregorius" herrührt (vgl. v. Bezold a. a. O. p. 50 ff.), begegnen natürlich häufig die antiken Lobpreisungen auf die „täuschende Lebendigkeit" der Wiedergabe, die gleichsam blut-

durchströmten Lippen usw. Bezeichnend ist es aber, daß eine so vollkommene „Lebendigkeit", besonders wo es sich um Kunstwerke des heidnischen Altertums han delt, sehr leicht als etwas Magisch-Dämonisches empfunden wird; sogar der feingebildete Gregorius erklärt, daß eine von ihm bewunderte antike Venus ihn nicht sowohl durch ihre Schönheit, als vielmehr durch eine „nescio quae magica persuasio" immer von neuem zu sich hingelockt habe.

89) Vgl. die vorige Anm. sowie Anm. 95. Wo man, im späteren XIII. Jahrhundert, die ersten Regungen eines modellgetreuen „Realismus" wahrzunehmen glaubte, regte sich sogar Widerspruch. Vgl. die bekannte (von Borinski a. a. O. p. 90 merkwürdigerweise ernst genommene) Ironie des Ottokar von Steier (Österr. Reimchronik V, 39125—39170) gegenüber dem Schöpfer des Grabmals Rudolfs v. Habsburg. Bezeichnend ist es auch, daß selbst ein Künstler des XIII. Jahrh. wie Villard de Honnecourt, wo er nicht nach dem „Exemplum", sondern nach dem (wenn auch durchaus noch nicht „modellmäßig" erfaßten) Naturvorbild arbeitet, das Bedürfnis empfindet, diese Tatsache durch Beischriften wie „et sacies bien, quil fu contrefais al vif" besonders hervorzuheben.

90) Vgl. Dvořák a. a. O. passim. Auf den Parallelismus zwischen der Wandlung des Kunstwollens und der der psychologischen Theorien über das Verhältnis der Seele zum Körper wird vielleicht in anderem Zusammenhang zurückzukommen sein.

91) Vgl. A. Dyroff, „Zur allg. Kunstlehre des Hl. Thomas" in „Beitr. z. Gesch. d. Philos. d. Mittelalters". Suppl.-Bd. II. (Festgabe z. 70. Geburtstage Clemens Bäumkers), 1923, S. 200 mit Anführung der einschlägigen Stellen. Über die Wiederaufnahme dieser Lehre im Spät-Cinquecento vgl. unten Anm. 210. Zu Augustinus vgl. Eschweiler, a. a. O. p. 15.

92) Meister Eckhart, Predigten, Nr. 101 (in Dtsch. Mystiker d. XIV. Jahrh., ed. F. Pfeiffer, II, 1857, p. 324). Der Autor diskutiert in engem Anschluß an „meister Thomas" die bekannten Fragen wegen der „vorgêndiu bilde" in Gott, und der im Text zitierte Passus soll den Unterschied zwischen der „spekulativen" und „praktischen" Bedeutung dieser „bilde" klarlegen. Das Beispiel des Architekten, das zunächst zur Erklärung der spekulativen Geistesfunktion herangezogen wurde, dient dann auch zur Erklärung der praktischen: „Ouch ist etwenne ein vorgêndez bilde des werkes in der würkenden kraft [= ἐνέργεια], niht in natiurlîcher art, mêr: in vernünftikeit, als daz hûs in dem steine und in dem holze, daz hât sînen vorgênden bildener in des meisters würkender vernunft, der daz ûzer hûs gelîch machet dem bilde, als vil er kann. Sît nu got . . ."

Die von Dvořák a. a. O. p. 75 herangezogene Thomas-Stelle Summa Theol. I, 1, qu. 35, art. 1 (Fretté-Maré I, p. 238), in der im Anschluß an Augustin der Begriff der „imago" bestimmt wird, hat u. E. mit der Frage des künstlerischen Verhältnisses zur Natur gar nichts zu tun: sie will nur klarstellen, daß zum Begriff des „Bildes" außer der formalen „Ähnlichkeit" zwischen dem Bild und dem Abgebildeten noch ein bestimmtes Beziehungsverhältnis zwischen beiden, nämlich das des Abgeleitet-Seins, gehört (da sonst z. B. das eine Ei ein „Bild" des andern wäre). „Respondeo dicendum quod de ratione imaginis est *similitudo*. Non tamen quaecumque similitudo sufficit ad rationem imaginis, sed similitudo, quae est in specie rei vel saltem in aliquo signo speciei [nämlich, wie sich aus dem folgenden ergibt, eine Ähnlichkeit der „Figur", nicht etwa nur der Farbe]. Sed neque ipsa similitudo speciei sufficit vel figurae, sed requiritur ad rationem imaginis *origo*, quia, ut Augustinus dicit in lib. LXXXIII quaestionum, qu. 74: ‚unum ovum non est imago alterius, quia non est de illo expressum'. Ad hoc ergo quod vere aliquid sit imago, requiritur, quod ex alio procedat simile ei in specie, vel saltem in signo speciei." Dieses „ex alio procedere" ist also rein ontologisch als „Abgeleitetsein", nicht etwa kunsttheoretisch als „nach-der-Natur-Gemaltsein" zu interpretieren, ja man darf sagen, daß gerade Thomas diese Vorstellung recht fern gelegen haben muß, denn er bestimmt (wie Dvořák selbst an anderer Stelle, p. 43, hervorhebt) sogar den Wahrheitswert des Kunstproduktes nicht etwa nach der Über-

einstimmung mit dem Naturobjekt, sondern nach der Übereinstimmung mit der dem Geiste innewohnenden Vorstellung: „Et inde est, quod res artificiales dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum: dicitur enim domus vera, quae assequitur similitudinem formae, quae est in mente artificis" (Summ. Theol. I, 1, qu. 16, art. 1 = Fretté-Maré I, p. 127). Natürlich ist die hierin zum Ausdruck kommende „Verschiebung der Objektivität vom Objekt ins Subjekt" (besser vielleicht: vom Anschaulichen ins Erkenntnismäßige), theoretisch bereits bei Aristoteles vollzogen: „τέχνη δὲ γίγνεται, ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ."

Wo die Scholastik überhaupt die Abhängigkeit der Kunst von einem unmittelbar anschaulichen Urbild ins Auge faßt, denkt sie bezeichnenderweise weniger an die Nachahmung eines bestimmten Naturgegenstandes, als an die Nachahmung eines dem neu zu erzeugenden ähnlichen Kunstprodukts (aus der Gelehrtensprache in die Ateliersprache übersetzt: weniger an die Benutzung eines „Modells", als an die Benutzung eines „Exemplum"): „. . . ut cum aliquis artifex *ex artificio aliquo viso* concipit formam, secundum quam operari intendit" (De veritate III, 3 = Fretté-Maré XIV, p. 394).

93) Auch dieser Ausspruch Dantes (de monarchia II, 2) hat übrigens nur die Bedeutung eines in größerem systematischen Zusammenhange stehenden Vergleichs: „Sciendum est igitur, quod, *quemadmodum ars* in triplici gradu invenitur, in mente scilicet artificis, in organo et in materia formata per artem, *sic et naturam* in triplici gradu possumus intueri" (nämlich in Gott als dem Schöpfer, im Himmel als im Werkzeug und in der Materie).

Der terminus „idea" wird, wie ausdrücklich bemerkt werden mag, auch von Dante in einem ausschließlich metaphysisch-theologischen Sinne verwandt: die Idee ist für ihn das gotterzeugte Urbild, als dessen Abbild alles Sterbliche und Unsterbliche (d. h. die Körperwelt auf der einen, die Seelen und Engel auf der anderen Seite) aufgefaßt wird, dessen Strahlen „gleichsam gespiegelt" sämtliche Stufen des Kosmos durchdringen und — je nach der größeren oder geringeren „Bereitschaft der Materie" mehr oder minder durch das Stoffliche hindurchleuchten:

„Ciò che non muore e ciò che può morire
Non è se non splendor di quella Idea
Che partorisce amando il nostro Sire;
Che quella viva luce che si mea
Dal suo lucente, che non si disuna
Da lui, nè dall' amor, che in lor s' intrea,
Per sua bontate il suo raggiare aduna,
Quasi specchiato, in nuove subsistenze
Eternamente rimanendosi una.
Quindi discende all' ultime potenze
Giù d' atto in atto, tanto divenendo,
Che più non fa che brevi contingenze;
E queste contingenze essere intendo
Le cose generate, che produce
Con seme e senza seme il ciel movendo.
La cera di costoro, a chi la duce,
Non stà d' un modo, e però sotto il segno
Ideale poi più e men traluce."

Wenn Dante diese durchaus neuplatonische Lehre (vgl. oben Anm. 68) dem heiligen Thomas von Aquino in den Mund legt, so hat das insofern seine Berechtigung, als dessen System in der Tat so zahlreiche neuplatonische Elemente bewahrt und verarbeitet hat, daß es im ganzen als eine grandiose Synthese aus Aristotelismus und Neuplatonismus bezeichnet werden könnte (vgl. Cl. Baeumker, Der Platonismus im Mittelalter, l. c. p. 26 ff.; dortselbst p. 19 der Hinweis auf die ebenfalls durchaus in diesen Zusammenhang gehörigen Stellen Paradiso XXX, 37 ff. und XXXIII, 115 ff.).

Was den Begriff der „Idea" als solchen angeht, so hat ihn Dante an einer anderen Stelle (Convito II, 5) eingehender behandelt und die Ideen (beinahe im Sinn der philonischen ἀσώματοι δυνάμεις) als „Intelligenzen" gekennzeichnet; sie sind die „movitori del terzo cielo", d. h. „sustanze separate da materia, cioè *intelligenze*, le quali la volgare gente chiama *angeli*." Manche Philosophen setzen daher nur so viel Ideen, als es Himmelsbewegungen gibt, andere aber, wie Plato („uomo eccellentissimo!"), so viele, „quante sono le spezie delle cose . . ., siccome una spezie tutti gli huomini, e un' altra tutto l' oro . . .; e vollero, che siccome le intelligenze de' cieli sono generatrici di quelli, ciascuna del suo, cosi queste fossero generatrici dell' altre cose ed *esempli ciascuna della sua spezie*. E chiamale Plato ‚*idee*', che tanto è a dire quanto *forme e nature universali*. Li gentili le chiamavano *Dei* o *Dee*, avvegnacchè non cosi filosoficamente intendessero quelle come Plato." Schon hier beginnt also, zunächst in Gestalt eines historischen Rückblicks, die etymologische Verknüpfung: idea = deus oder dea, wie sie dann später immer eifriger (und spielerischer) vollzogen wird; vgl. etwa Bellori „questa Idea ovvero Dea della pittura e scoltura" und „questa Idea e deità delle bellezze" (Zitat p. 130 und p. 136), oder den auch wegen der leidenschaftlichen Zurückweisung der aristotelischen Einwände wider die Ideenlehre nicht uninteressanten Kommentar des Landino zum XIII. Buch des Paradieses: „Idea è nome prodotto da Platone e impugnato da Aristotele non con uere argomentationi, perche al uero nessun uero contradice, ma con sofistice cauallationi (!). A Platone assentiscono Cicerone, Seneca, Eustratio, Agostino, Boetio, Altiuidio, Calcidio e molti altri. È adunque *essempio e forma nella diuina* mente, alla cui similitudine la diuina sapientia produce tutte le cose uisibili e inuisibili. Scriue Platone e Mercurio trimegisto, che Iddio ab eterno ogni cosa conosce. Adunque nella diuina mente e sapientia pongono le cognitioni di tutte le cose, e queste Platone chiama Idee; ma non mi distenderò in tal materia, perche è molto più difficile, che non si conuiene a questo luogo ... Adunque bene disse (sc. Dante) *Idea, cioè Iddio, perche cio che è in Dio, è Iddio; e la Idea è in Dio*."

94) Cennino Cennini, Trattato della pittura ed. H. Ilg, 1871, cap. 88, p. 59: „Wenn Du Gebirge in einer guten Weise entwerfen willst, welche natürlich erscheinen, so nimm große Steine, rauh und unpoliert, indem Du ihnen Licht und Schatten verleihst, je nachdem es Dir die Einsicht erlaubt" (vgl. dazu cap. 28, wo das Naturstudium als „vollkommenste Führerin" und „Steuer und Triumphpforte des Zeichnens" gepriesen wird).

Es ist nicht uninteressant, der von Cennini vorgeschlagenen Methode noch im XVIII. Jahrhundert etwa bei Pahlmann oder Salomon Gessner zu begegnen (vgl. hierzu die z. Z. noch unveröffentlichte Arbeit von Ludwig Münz, „Rembrandts Bedeutung für die deutsche Kunst d. XVIII. Jahrh."); allein wenn Gessner in seinem „Brief über die Landschaftsmahlerey" (Schriften, V. Teil, 1772, p. 245 ff.) erzählt, wie er, der zunächst in der Natur nur das Detail zu sehen vermocht habe, erst durch das Studium verschiedener Meister dazu gelangt sei, sie „wie ein Gemälde zu betrachten", und dann fortfährt: „. . . wenn mein Auge gewöhnt ist, zu finden, so find' ich in einem sonst schlechten Baum eine einzelne Partie, ein paar schön geworfene Äste, eine schöne Masse von Laub, eine einzelne Stelle am Stamm, die, vernünftig angebracht, meinen Werken Wahrheit und Schönheit gibt. Ein Stein kann mir die schönste Masse eines Felsstückes vorstellen; ich hab' es in meiner Gewalt, ihn ins Sonnenlicht zu halten, und kann die schönsten Effekten von Schatten und Licht, und Halblicht und Wiederschein, darbey beobachten", so kündigt sich darin doch bereits eine ganz neue Auffassung des alten Atelier-Rezeptes an — eine Auffassung, wie sie dann in voller Klarheit bei Schiller und Goethe hervortritt: der Kiesel wird nicht nur zum Fels, sondern auch zum „schönen" Fels, und er wird es nicht dadurch, daß er sich unter dem Stifte des Künstlers mechanisch vergrößert, sondern dadurch, daß der geistige Blick des Künstlers vermöge ästhetischer Einfühlung und theoretischer Erkenntnis in und am Kleinen dieselben Naturgesetze verwirklicht sieht, die auch für die Erscheinung des Großen bestimmend sind („Müsset im Naturbetrachten — Immer Eins wie Alles achten"). Und wenn sich

Gessner diese ästhetische Erziehung, kraft deren er die Einzelform nicht sowohl zu vergrößern, als vielmehr groß zu sehen vermochte, durch das Studium der Waterloo und Berchem erworben hat, so Schiller durch das Studium der Antike: als Goethe die Naturwahrheit des im „Taucher" geschilderten Meeresstrudels rühmt, antwortet Schiller, daß er dergleichen nur etwa bei einer Mühle gesehen habe (deren Wirbel sich ja zum Meeresstrudel ganz ähnlich verhalten, wie Gessners Kieselstein zum Fels); „aber", so fährt er fort, „weil ich Homers Beschreibung der Charybde genau studierte so hat mich dies vielleicht bei der Natur erhalten" (Brief v. 6. 10. 1797; vgl. dazu H. Tietze in Repert. f. Kunstwiss. XXXIX, 1916, p. 190 ff.).

95) So in der Chronik Filippo Villanis (vgl. hierzu vor allem J. v. Schlosser, Die Denkwürdigkeiten Lorenzo Ghibertis, 1912, Einl.; denselben in Kunstgesch. Jahrb. d. Zentralkomm. IV, 1910, p. 5 ff., und Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte 1914 ff., II, p. 60 ff.). Im Munde eines Villani hat sich daher auch die stereotype Redewendung *„ars simia naturae"* zu einer Lobeserhebung gewandelt. Es ist (vgl. Borinski a. a. O. p. 89 und 271) unbedingt zuzugeben, daß dieser Vergleich der Kunst mit dem Affen im Mittelalter, z. B. bei Clemens Alexandrinus und, besonders deutlich, bei Alanus ab Insulis (der bei seiner Platonischen Einstellung die Kunst geradezu als „sophisma" bezeichnet), mit dem Begriff der Naturtreue noch gar nichts zu tun hat, vielmehr nichts anderes besagt, als daß die Produkte der „artes" keine „echten" Naturgebilde sind, vielmehr, dieselben nur „nachäffend", in vielen Beziehungen dahinter zurückbleiben (vgl. Anm. 88), so daß Dante (Inferno XXIX, 139) von einem Metallfälscher als „di natura buona scimmia" sprechen kann (auch in Boccaccios Erzählung von der Verwandlung des „Statuariers" Epimetheus in einen Affen — über ihre Illustration auf einem Münchener Cassonebild aus der Werkstatt Piero di Cosimos vgl. G. Habich in Sitz.-Ber. d. Bayr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 1920, Nr. 1 und K. Borinski ebendort Nr. 12 — steckt noch ein Stück von dieser mittelalterlichen Auffassung). Allein es ist nun umgekehrt durchaus verfehlt und nur durch eine gekünstelte, ja geradezu sinnentstellende Textauslegung möglich, wenn K. Borinski auch die bekannte Äußerung Villanis über den Giottoschüler Stephanus im Sinne einer mittelalterlichen Echtheitsverneinung zu deuten versucht. Wenn es dort heißt: *„Stefanus nature symia tanta eius imitatione valuit*, ut etiam a physicis in figuratis per eum corporibus humanis arterie, vene, nervi quoque minutissima liniamenta colligantur et ita, ut ymaginibus suis sola aeris attraccio atque respiratio deficere videatur," so will er damit zweifellos nicht mehr betonen, daß der Künstler trotz alles Fleißes das wirkliche Leben nicht erreicht hat (weil der Atem fehlt!), sondern er will gerade umgekehrt — und eben diese Umkehrung ist das recht eigentlich Aufschlußreiche — die Naturtreue einer Darstellung rühmen, die, Dürerisch zu reden, die „allerkleinsten Runtzelein und Ertlein" in ihrer Eigentümlichkeit (proprie) hervortreten läßt und selbst den Ärzten zur Belehrung dienen kann. So hat also die Renaissance (über das Fortleben des Concetto bei Landino, Vasari und Shakespeare vgl. Schlosser, Jahrb. d. Zentralkomm. l. c. p. 132) den Affen-Vergleich aus einem tadelnden Hinweis auf die (tatsächliche!) Nicht-Wirklichkeit der Kunstprodukte zu einem Lob auf ihre (künstlerische!) Wahrheit umgewandelt, und auch der Klassizismus hat ihn im Sinne einer vollkommen naturwahren Nachahmung aufgefaßt — nur daß er, der nunmehr diese Art von Naturwahrheit ablehnt, vielmehr einer idealisierenden „Auswahl" und einem großzügigen Hinweggehen über kleinliche Einzelheiten das Wort redet, ihn wieder im Sinne herbsten Tadels verwendet: in den Künstlerviten Belloris befindet sich ein Kupferstich (vgl. unser Kopfstück auf Seite 57), auf dem die „Imitatio Sapiens" den Affen (als die unweise, geistlose, nur das Modell „kopierende" Nachahmung) zu Boden tritt, und Winckelmanns idealistisches Kunstempfinden hat sich durch nichts so beleidigt gefühlt, wie durch die „Affen der gemeinen Natur" (C. Justi, Winckelmann u. s. Zeitgenossen, 1898², I, p. 357). Damit ist die Geschichte der Wendung „ars simia naturae" — eine Geschichte, die gleichsam in nuce die Geschichte der Kunstanschauung überhaupt enthält — in gewissem Sinne zu ihrem Ausgangspunkt zurückgekehrt. Denn

— das erscheint uns unzweifelhaft — der Affenvergleich ist anfänglich, d. h. in der Antike, auf die mimetische Kunst κατ' ἐξοχήν, die Kunst des Schauspielers, gemünzt gewesen, und er bezeichnete in dieser seiner ursprünglichen Verwendung den übertriebenen, ästhetisch verwerflichen Naturalismus in der Art jenes Kallipides, der als ὁ πίθηκος verspottet wurde (vgl. Aristoteles, Poetik, cap. 26 und andere Schriftsteller). Das Mittelalter hat dann die nunmehr vom Gebiet der Schauspielkunst auf das der anderen Künste übertragene Wendung in dem Sinne umgedeutet, daß sie die nicht-vollentsprechende, weil nicht natur-wirkliche, Darstellung bezeichnete (so auch, in gleichsam noch übertragenerem Sinne, in der Bezeichnung des Teufels als „Simia Dei") — die Neuzeit hat sie zur Charakteristik einer vollentsprechenden, weil unbedingt naturwahren Darstellung verwandt. Dort war die ästhetische Kategorie „Naturalismus" durchaus zurückgedrängt von der theoretischen Kategorie „Nachäffung, d. h. Unechtheit, Unwirklichkeit" — hier wird die ästhetische Betrachtung der theoretischen gegenüber wieder zu Ehren gebracht, nur mit dem Unterschied, daß eben der vollkommene Naturalismus der Renaissance, besonders der Frührenaissance, ein ästhetisches Plus, dem Klassizismus aber ein nicht wiederaufzuwiegendes ästhetisches Minus zu bedeuten schien.

96) Vgl. etwa Vasari, ed. Milanesi I, p. 250: „La qual maniera scabrosa, goffa ed ordinaria avevano, non mediante lo studio, ma per una *cotal usanza,* insegnata *l' uno a l' altro per molti e molti anni* i pittori di quei tempi."

97) Leonardo, Trattato a. a. O. Nr. 411.

98) Vgl. E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verh. z. Kunsttheorie d. Italiener, 1915, p. 6 ff.

99) Alberti, della pittura (= L. B. Albertis kleinere kunsttheoret. Schriften, ed. Janitschek, 1877), p. 151; zitiert u. a. bei Panofsky a. a. O. p. 157/158. Dortselbst auch Parallelstellen aus Dolce, Biondo und Armenini.

100) Leonardo, Trattato Nr. 270 (zitiert u. a. bei Panofsky a. a. O. p. 143) und Nr. 137.

101) Alberti p. 151: „Et di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitu dine, ma più adgiugniervi bellezza; però che nella pictura la vaghezza non meno è grata che richiesta. Ad Demetrio, antiquo pictore manchò ad acquistare l' ultima lode, che fu curioso di fare cose adsimilliate al naturale molto più che vaghe.

Per questo gioverà pilliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte, et sempre ad imparare molta vaghezza si contenda con istudio et con industria; qual cosa, bene che sia difficile, perchè nonne in uno corpo solo si truova compiute bellezze, ma sono disperse et rare in più corpi, pure si debba ad investigarla et impararla porvi ogni faticha. Interverrà come a chi s' ausi volgiere e' inprendere cose maggiori, che facile costui potrà le minori. Ne truovasi cosa alcuna tanto difficile, quale lo studio et assiduità non vinca."

102) So behauptet z. B. Scheurl (libellus de laudib. Germaniae, abgedr. b. Schlosser, Mat. z. Quellenkunde d. Kunstgesch. III, p. 71), daß Dürers Haushündchen ein Selbstporträt seines Herrn mit der Schnauze berührt habe „putatus hero applaudere", — eine „selbsterlebte" Geschichte, deren Glaubwürdigkeit dadurch beleuchtet wird, daß sie genau so, nur ohne Namensnennung, in Leonardos Trattato (Nr. 14) erscheint, woher sie Scheurl wohl übernommen hat; andere Beispiele der Art bei Federico Zuccari, L' Idea de' Pittori, Scultori e Architetti, 1608 (von uns zitiert nach dem Abdruck bei Bottari, Raccolta di lettere sulla Pittura Scultura ed Architettura, VI, 1768), p. 131.

103) Ariost, Orlando furioso XI, st. 71.

104) Schon der im Jahre 1375 abgefaßte Brief des Giov. Dondi (Schlosser, Jahrb. d. Kunstslg. d. Allerh. Kaiserh. XXIV, 1903, p. 157) berichtet von einem in die antiken Statuen vernarrten Bildhauer, der geäußert habe, „daß, wenn jenen Werken nicht das Leben fehlte, sie besser als lebendige wären, als wenn er sagen wollte, die Natur sei durch das Genie der großen Künstler nicht nur nachgeahmt, sondern übertroffen

worden"; — wie umgekehrt bereits Boccaccio (Decamerone VI, 5) von Giotto berichtet, daß das Gesicht der Menschen durch seine Werke getäuscht worden sei, so daß sie bloß Gemaltes für wirklich gehalten hätten.

105) Im Mittelalter spielt der Begriff des „Originalen" ja auch auf wissenschaftlichem Gebiete keine Rolle; vielmehr bemühte man sich umgekehrt, die Übereinstimmung der eigenen Ansichten mit denen älterer Autoritäten darzutun. Vgl. hierzu neuerdings die interessante Studie von J. Hessen, Thomistische und Augustinische Erkenntnistheorie, 1920.

106) Vgl. etwa Bellori, der — zugleich der Idealität und der Natürlichkeit das Wort redend — den Nachahmern zum Vorwurf macht, daß ihre Werke „nicht Töchter, sondern Bastarde" der Natur seien, und daß sie „das Ingenium erborgten, indem sie die Ideen anderer kopierten." Zitat im I. Anhang, p. 136.

107) Leonardo, Trattato Nr. 81 (man denkt dabei an die bekannte Äußerung Lysipps, der auf die Frage, welchem Künstler er nacheifere, geantwortet haben soll: „der Natur und keinem Künstler ahme ich nach"), und schon Alberti, p. 155, der bezeichnenderweise hinzufügt: wenn man schon die Werke anderer kopieren wolle, so solle man dazu lieber eine mäßige Skulptur, als ein gutes Bild nehmen, denn dann lerne man doch wenigstens (da die Skulptur als dreidimensionales Gebilde in gewissem Sinne Naturobjekt ist!) die richtige Beleuchtung herauszufinden und darzustellen. Die Warnung Leonardos bezieht sich natürlich nur auf ein „imittare la *maniera* dell' altro", d. h. auf eine grundsätzliche Unselbständigkeit des künstlerischen Schaffens. Als Studienmittel ist das Abzeichnen durchaus erlaubt, ja rätlich: Trattato Nr. 63, 82.

Die abschätzige Beurteilung der Nachahmung kann also sowohl in einer naturalistischen, als in einer konzeptualistischen Kunstauffassung begründet sein (bei Bellori fließen, wie wir in Anm. 106 sahen, beide Betrachtungsweisen zusammen). Dabei ist aber die Imitation zunächst noch lange nichts Ehrenrühriges: sie stellt dem Künstler wohl ein Armutszeugnis aus, aber sie macht ihn noch nicht zum „Diebe". Denn das, was er von andern übernimmt, wird ja zunächst noch nicht als deren Eigentum betrachtet: die Natur gehört allen, und die Idee wird ursprünglich als wenn auch im Subjekt erzeugte, so doch mit einer übersubjektiven, ja normativen Geltung ausgestattete Vorstellung angesehen. Erst dem 19. Jahrh., das im Kunstwerk die Offenbarung eines durchaus persönlichen, Natur- oder Gefühls-Erlebnisses erblickte, war es vorbehalten, den Begriff des „Plagiats" zu schaffen.

108) Vgl. Vasari, I, p. 250.

109) Die Kunstanschauung der Renaissance charakterisiert sich also der des Mittelalters gegenüber durch eine neuartige Vergegenständlichung des künstlerischen Objekts und demgemäß durch eine neuartige Verpersönlichung des künstlerischen Subjekts. Das gilt mutatis mutandis für das gesamte Kulturbewußtsein der Epoche, insonderheit auch für ihr Verhältnis zum „klassischen Altertum": auch im Mittelalter hatte die antike Literatur und Kunst weitergelebt — allein sie war nicht „Gegenstand", sondern nur Nahrung und Instrument der geistigen Tätigkeit gewesen; erst in der Renaissance entsteht eine Philologie und eine Archäologie, erst sie gelangt zur Wiederentdeckung der antiken Poetik und Rhetorik — mit derselben Notwendigkeit, wie sie die antike Theorie der bildenden Kunst und der Architektur wiederauferstehen ließ.

110) Es ist bezeichnend, daß sogar diese „schöne Erfindung" (nämlich einer interessanten und reizvollen Fabel) weniger dem Talent, als der Belesenheit des Malers anheimgegeben wird (Alberti, p. 145). Selbst diese so eindeutige Auslassung, in der die — vor Caravaggio wohl niemals bestrittene — ästhetische Eigenbedeutung des stofflichen Inhalts ausdrücklich hervorgehoben wird („die schöne Erfindung ist so wirksam, daß sie bereits für sich, auch ohne gemalt zu sein, Entzücken erregt"), hat übrigens dazu herhalten müssen, um den im Grunde recht unphilosophischen Alberti als Vertreter eines „mit Bewußtsein festgehaltenen kritisch-idealistischen Standpunkts" — wenn man so sagen darf, als antizipierten Neu-Kantianer — zu erweisen, der, als Ästhetiker des „reinen Gefühls", die Fabel nur deshalb von Rhetoren und Poeten zu

entlehnen geraten hätte, weil sie für ihn „lediglich Stoff" gewesen wäre. So bei W. Flemming, „Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwiss. durch L. B. Alberti", 1916, p. 52 f.

111) Vgl. z. B. Alberti, p. 139.

112) Vgl. hierzu und zum Folgenden Panofsky a. a. O. p. 78 ff. und denselben in Monatshefte f. Kunstwiss. XV, 1921, p. 188 ff.

113) Über die Sonderstellung Dürers vgl. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, passim.

114) Leonardo, Trattato Nr. 137.

115) Alberti, p. 199—201 (de statua).

116) Vgl. p. 22 und Anm. 43, 50, 86, 87, 91, 116, 146.

117) Man kann das Wesen des Renaissance-Platonismus nicht stärker verkennen, als wenn man behauptet, daß Plato in der Renaissance als „kritischer Philosoph wiederaufgelebt sei", und demgemäß von der historischen Behandlung dieser philosophiegeschichtlichen Epoche eine „scharfe Trennung des mystischen Neuplatonismus von Plato" verlangt (so Flemming a. a. O. p. 91). Mit Recht sagt neuerdings M. Meier („Gott und Geist bei Marsiglio Ficino" in der bereits erwähnten Festgabe für Jos. Schlecht, p. 236 ff.): „Plato ist ihm in der Tat der Theologe, der im Gegensatz zu dem Naturforscher Aristoteles uns zu Gott, der wahren Heimat unserer Seele, hinzuführen weiß."

118) Ficino, Opera II, p. 1576. Zitat Anm. 133.

119) Alberti, p. 125: „Qualunque cosa si muove da luogo, può fare sette vie: in su, uno; in giu, l'altro; in destra, il terzo; in sinistra, il quarto; colà lunge movendosi di qui o di là movendo in quà; et il settimo andando atorno." Diese Einteilung der Bewegungen begegnet sowohl im Timäus, als bei Quintilian (vgl. K. Borinski, Die Rätsel Michelangelos, 1908, p. 179); für Alberti bezeichnend aber ist es, daß er sich jeder symbolischen Ausdeutung oder auch nur ästhetischen Paraphrasierung der unterschiedlichen Möglichkeiten enthält, es vielmehr bei der bloßen Einteilung bewenden läßt. Die die Siebenteilung der „örtlichen" Bewegung übergreifende Dreiteilung der „Bewegung überhaupt" in quantitative, qualitative und örtliche ist, wie schon Janitschek (p. 242) nachwies, aristotelisch (vgl. Metaph. XI, 12, 1068 a).

120) So Ficino, Opera II, p. 1115, und noch ausführlicher p. 1063, wozu Borinski, Die Rätsel Michelangelos, p. 177 ff. zu vergleichen ist.

121) Ficino, Opera II, p. 1576: „Pulchritudo in corporibus est expressior ideae similitudo"; derselbe ebendort p. 1575, Zitat Anm. 133.

122) Ficino II, p. 1336 ff. (Symposion-Kommentar), nach dem im Jahre 1544 erschienenen Sonderdruck ausführlich zitiert im I. Anhang p. 122 ff. Über die älteren Parallelen zu dieser christlich-neuplatonischen Schönheitslehre, vgl. Anm. 68 und Anm. 93; über ihr Wiederaufleben im Manierismus p. 152 ff. Bezeichnend ist, daß Ficino sich die von Dionysius Areopagita vertretene und ausgedeutete Etymologie „κάλλος von καλέω" vollkommen zu eigen gemacht hat: „Proprium vero pulchritudinis est, allicere simul et rapere. Unde graece Calon quasi provocans appellatur" (Opera II, p. 1574).

123) Alberti, de re aedif. IX, 5: „... statuisse sic possumus pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum, finitionem collocationemque habitam, ita uti concinnitas, hoc est absoluta primariaque ratio naturae postularit." Ebenso die berühmtere Definition de re aedif. VI, 2: „nos tamen brevitatis gratia sic diffiniemus: ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur." Die letztere Bestimmung hat schon J. Behn, L. B. Alberti als Kunstphilosoph, 1911, p. 25, als aristotelisch erkannt.

124) Alberti, p. 111, zitiert u. a. bei Panofsky, Dürers Kunsttheorie p. 143.

125) An Platonismen und Plotinismen bei Alberti werden genannt:

a) der Ausdruck de re aedif. IX 5: „ex his patere arbitror pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore quod pulchrum sit;" denn, so heißt es bei Behn, a. a. O. p. 24, „was im ganzen Körper, und doch nicht lokalisiert, sondern

in sich ist, das nennen wir mit Plotin und späteren Idealisten ideell." Allein schon die Fortsetzung des Satzes: „*ornamentum* autem affıcti et compacti naturam sapere magis, quam innati" zeigt an, daß es Alberti hier lediglich um eine Klarstellung des Unterschiedes zwischen der „Schönheit" als einem inhärierenden und dem „Schmuck" als einem akzessorischen Werte zu tun ist, wie er denn auch, in Erinnerung an Cicero (de natura deorum, I, 79), den an und für sich unschönen Jünglingen den „Schmuck" zur Verdeckung ihrer Mängel und Hebung ihrer Vorzüge empfiehlt.

b) Die angebliche Forderung, daß in der Kunst „Form" und „Materie" in Einklang stehen müßten (Behn a. a. O. p. 22; Flemming a. a. O. p. 21). Hier liegt eine grobe Verwechselung vor. Denn die Albertischen Sätze (de re aedif., Prooem.): „nam aedificium, quod corpus quoddam esse animadvertimus, quod lineamentis, veluti alia corpora, constaret et materia, quorum alterum istic ab ingenio produceretur, alterum a natura susciperetur. Huic mentem cogitationemque, huic alteri parationem selectionemque adhibendam, sed utrorumque per se neutrum ad rem valere intelleximus, ni et periti artificis manus, quae lineamentis materiam conformaret, accesserit" — diese Sätze enthalten mit nichten eine ästhetische Forderung im Sinne der (übrigens weder platonischen noch plotinischen) These, daß zwischen Form und Inhalt ein Einklang bestehen müsse, vielmehr eine ontologische Wesensbestimmung im Sinn der (aristotelischen!) Anschauung, daß jedes körperliche Gebilde, ob Kunstwerk oder Naturprodukt, nicht anders, als durch Eingehen einer bestimmten Materie in eine bestimmte Form zustandekommen kann. Alberti sagt daher ausdrücklich, daß diese Bestimmung vom Kunstwerk nicht insofern gelte, als es „Kunstwerk", sondern als es „Körper" ist, und fordert nicht den Einklang zwischen Form und Materie (das Gegenteil — Diskrepanz zwischen Form und Materie — wäre ihm überhaupt nicht vorstellbar gewesen), sondern er konstatiert ihn durch die Feststellung, daß das Kunstwerk nur durch die „conformatio" der Materie vermittels der „lineamenta" (= Form) entstehen kann. Wenn Alberti, was J. Behn geradezu bedauert, davon abgesehen hat, die Schönheit als eine „vollendete Vereinigung von Form und Materie" zu definieren, so ist das nicht etwa verwunderlich, sondern absolut notwendig: der Schritt von einer Aussage über die Daseinsbedingungen des Kunstwerks als eines körperlichen Gegenstandes zu einer Definition der Schönheit als eines ästhetischen Wertes wäre nicht nur nicht „winzig", sondern überhaupt nicht möglich gewesen.

c) Die Heranziehung des Narcissus-Mythus, die Flemming a. a. O. p. 103 f. als ein „direktes Zitat" aus Plotin bezeichnet. In Wahrheit nehmen sich die beiden Stellen nebeneinander folgendermaßen aus:

Alberti (p. 91 f.): „Però usai di dire tra i miei amici secondo la sentenzia de' poeti quel Narcisso convertito in fiore essere della pictura stato inventore. Che gia ove sia la pictura fiore d' ogni arte ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipigniere altra cosa che simile abracciare con arte quella ivi superficie del fonte?"

Plotin (Ennead. I, 6, 8): „Εἰ γάρ τις ἐπιδράμοι, λαβεῖν βουλόμενος ὡς ἀληθινόν, οἷα εἰδώλου καλοῦ ἐφ' ὕδατος ὀχουμένου, οὗ λαβεῖν βουληθείς, ὥς που τὶς μῦθος δοκῶ μοι αἰνίττεται, δὺς εἰς τὸ κάτω τοῦ ῥεύματος ἀφανὴς ἐγένετο· τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον ὁ ἐχόμενος τῶν καλῶν σωμάτων καὶ μὴ ἀφιείς, οὐ τῷ σώματι, τῇ δὲ ψυχῇ καταδύσεται εἰς σκοτεινὰ καὶ ἀτερπῆ τῷ νῷ βάθη, ἔνθα τυφλὸς ἐν ᾅδου μένων καὶ ἐνταῦθα κἀκεῖ σκιαῖς συνέσται."

Wenn also Plotin den Narcissus-Mythus heranzieht, um vor einem Sich-Verlieren an die bloß sichtbare Schönheit zu warnen, Alberti aber (im Anschluß an Ovid, vgl. die Bemerkung Janitscheks p. 233) auf ihn Bezug nimmt, um den Ursprung der Malerei aus einer Liebe zum Schönen zu erklären und ihre Tätigkeit mit der Umarmung eines ähnlichen (nicht etwa scheinhaften!) Abbildes zu vergleichen, so kann man schwerlich behaupten, daß hier wie dort das Gleichnis „ganz im selben Sinne" aufgefaßt sei.

126) Alberti, p. 95, vgl. Overbeck, Schriftquellen Nr. 1951, 1952. — Überhaupt darf man sich von Albertis griechischen Kenntnissen keine übertriebene Vorstellung machen: R. Förster hat nachgewiesen (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. VIII, 1887, p. 34), daß er z. B. Lukian nur in lateinischer Übersetzung benutzte.

127) Zu der auf platonischen Voraussetzungen fußenden, in ihren Folgerungen aber vollkommen unplatonischen Leonardostelle Trattato 108, 2 (ähnlich 109, 499) vgl. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, p. 192 ff.

128) Ficino, in Parmenidem (Opera II, p. 1142): „Et Plato in Timaeo septimoque de Republica manifeste declarat substantias quidem veras existere, res vero nostras rerum verarum, id est idearum, imagines esse." Diese und die in den folgenden Anmerkungen angezogenen Stellen vertreten immer zahlreiche andere, mehr oder minder ähnlich lautende.

129) Ficino, Argum. in VII. Epistul. (Opera II, p. 1535): „Docetque interea ideam a reliquis longe differre quatuor praecipue modis: quia scilicet idea substantia est, simplex, immobilis, contrario non permixta."

130) Vgl. p. 48.

131) Ficino, Comment. in Phaedr., besonders Opera II, p. 1177 ff.

132) Ficino, Comment. in Phaedr., l. c.; eine Reihe weiterer Belege bei Meier a. a. O. Besonders bezeichnend eine Stelle aus der „Theologia Platonica" (XI, 3 = Opera I, p. 241): „Quemadmodum pars vivifica per *insita semina* alterat, generat, nutrit et augit, ita interior sensus et mens *per formulas innatas* quidem et ab extrinsecis *excitata* (den äußeren Sinneseindrücken kommt also bei der Erkenntnis nur die Bedeutung einer „Veranlassung" zu) omnia iudicant".

133) Ficino, Comment. in Plotin. Ennead. I, 6 (Opera, p. 1574): „Pulchritudo vero, ubicumque nobis occurrat . . . placet atque probatur, quoniam ideae pulchritudinis nobis ingenitae respondet et undique convenit" (vgl. dazu den in Anm. 121 zitierten Satz. — Ferner derselbe ebendort p. 1575: „Praeterea rationalis anima proxime pendet ex mente divina et pulchritudinis ideam sibi illinc impressam servat intus . . .", oder p. 1576: „Quisnam pulcher homo? aut leo pulcher? aut pulcher equus? Certe praecipue ita formatus, ita natus est, ut et *divina mens* instituit per ipsius *ideam*, et *natura* inde universalis *seminaria virtute* concepit. Iam *vero illius ideae formulam* anima nostra in mente habet *ingenitam*, habet et in natura propria seminalem similiter rationem, igitur naturali quodam iudicio de homine vel leone vel equo ceterisque iudicare solet hunc quidem pulchrum non esse, illum vero pulchrum, quia videlicet hic prorsus *a formula et ratione dissentit*, ille vero *consentit*; atque inter pulchros hunc illo pulchriorem esse, quia hic cum formula rationeque magis consentit . . . Dum vero de pulchritudine iudicamus, id prae ceteris pulcherrinum approbamus, quod animatum est atque rationale atque ita formatum, ut et per *animum* satisfaciat formulae pulchritudinis, quam habemus in *mente*, et per *corpus* rationi pulchritudinis seminali respondeat, quam in natura secundaque anima possidemus. *Forma* vero in corpore formoso ita *suae similis est ideae*, sicut et figura aedificii in materia similis exemplari in architecti mente . . .; itaque si homini materiam quidem detraxeris, formam vero reliqueris, haec ipsa quae tibi reliqua est forma, illa ipsa est idea, ad quam est homo formatus . . ."

Natürlich bleibt die körperliche Schönheit weit hinter der intelligibeln zurück (Ficino wäre nicht der „pater Platonicae familiae", wenn er das nicht immer wieder mit allem Nachdruck betont hätte, besonders schön im Kommentar zu Ennead. I, 6, 4 [Opera II, p. 1576]: „Memento si delectaris . . ." und ebendort am Schluß [p. 1578]: „Librum denique totum sic conclude . . ."); allein nichtsdestoweniger bedeutet sie das „imperium formae super subjectum" (Comm. in Ennead. I, 6, 3 = Opera II, p. 1576), und bleibt: „divinum et imperiosum aliquid, quia et imperium regnantis formae significat et artis rationisque divinae victoriam refert super materiam, et ipsam perspicue repraesentat ideam" (Comm. in Ennead. I, 6, 2 = Opera II, p. 1575).

134) Alberti, p. 151 (unmittelbar anschließend an den Anm. 101 zitierten Passus): „Ma per non perdere studio e faticha, si vuole fuggire quella consuetudine d'alcuni sciocchi, i quali presuntuosi di suo ingegnio, senza avere essemplo alcuno della natura, quale con occhi o mente sequano, studiano da se ad se acquistare lode di dipigniere. Questo non imparano dipigniere bene, ma assuefanno se a' suoi errori. Fuggie l' ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i beni exercitatissimi appena discernono.

Zeuxis prestantissimo ... pictore, per fare una Tavola, qual publico pose nel Tempio di Lucina adpresso de' Crotoniati, non fidandosi pazzamente, quanto oggi ciascuno pictore, nel suo ingenio, ma perchè pensava non potere in uno solo corpo trovare, quante bellezze ricercava ...“

135) Petrarca, Sonn. LVII:

„Ma certo il mio Simon fù in paradiso,
Onde questa gentil Donna si parte;
Ivi la vide e la ridusse in carte
Per far fede quaggiù del suo bel viso.“

136) Cennini, Tratt. della pittura, cap. I, abgedr. bei J. v. Schlosser, Jahrb. d. Zentr.-Komm., l. c. S. 131.

137) Leonardo, Trattato 28: „Et in questo supera [l'occhio] la natura, che li semplici naturali sono finiti, e le opere che' l'occhio comanda alle mani, sono infinite, come dimostra il pittore nelle finitioni d'infinite forme di animall et erbe, pianti e siti.“

138) Baldass. Castiglione, Il Cortigiano IV, 50 ff. Hier ist die neuplatonisch-metaphysische Schönheitsauffassung mit der klassisch-phänomenalen zu einem besonders bemerkenswerten Ausgleich gelangt: der Entstehungsgrund der Schönheit ist ein „influsso della bontà divina“ (so daß die äußere Schönheit notwendig ein Ausdruck innerer Güte ist) — aber damit sie sichtbar werde, muß jener göttliche Einfluß, der an und für sich „sopra *tutte* le cose create“ ergossen ist, in einem Körper wirksam werden, von dem es gut ciceronianisch-albertisch heißt: „ben misurato e composto con una certa gioconda concordia di colori distinti, [συμμετρία ... τό τε τῆς εὐχροίας προςτεθέν!] aiutati dai lumi e dall' ombre e da una ordinata distanza e termini di linee.“ Die rein imitative Bewertung der bildenden Kunst dortselbst I, 50, in einem der üblichen „Paragoni“ zwischen Malerei und Skulptur.

139) Abgedr. u. a. bei Passavant, Raphael v. Urbino, 1839, I, p. 533. — Ganz äußerlich ist die Auffassung des Mario Equicola, der — unter mißverständlicher Berufung auf Cicero — unter „Idea“ nur die „Form“ versteht, deren Übereinstimmung bei mehreren Individuen wir „Ähnlichkeit“ nennen: „I Platonici dicono esser necessario la cognitione e conuenientia dell' Idea, del Genio e della stella al principio d'amore. Per l' Idea intendiamo la forma, secondo Tullio: questa [sc. *conuenientia* dell' Idea] non è altro che similitudine. Non uoglio dire delle Idee di Platone disputare, da lui in più luoghi scritte, massimamente nel Parmenide, da Aristotele nella Ethica e Metafisica riprouate, e da Agostino dette ragioni eterne e cosi laudate: basti in questo luogo, che la similitudine delle forme, dell' aspetto, de' membri e de' lineamenti può causare beniuolentia ... (Di natura d' amore IV, in der uns zugängl. Venezianer Ausg. v. 1583, p. 180 f.).



140) Lange und Fuhse p. 227, 4.

141) Vgl. hierzu p. 61 ff.

142) „Die Zeichnung“ (il disegno) ist ja im Italienischen maskulin. Die „Mutter“ der Künste ist die „invenzione“ (Vasari II, p. 11), gelegentlich auch die „Natur“ (Vasari VII, p. 183). Vgl. hierzu W. v. Obernitz, Vasaris allgemeine Kunstanschauung auf dem Gebiet der Malerei 1897, p. 9.

143) Vasari I, p. 168: „Perchè il disegno, padre delle tre arti nostre ... cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma overo idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima (muß heißen: regolarissima!) nelle sue misure

— di qui è, che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture conosce la proporzione, che ha .il tutto con le parti e che hanno le parti infra loro e col tutto insieme; e perchè da questa cognizione nasce un certo giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere, che esso disegno altro non sia, che una apparente espressione e dichiarazione del concetto, che si ha nell' animo, e di quello, che altri si è nella mente imaginato e fabbricato nell' idea . . ."

Der ganze Passus erscheint erst in der II. Ausgabe von 1568. Der Entwurf dazu (abgedruckt in der kommentierten Vasari-Ausgabe von Karl Frey, 1911, p. 104) gestattet, das „*singolarissima*" des ersten Satzes in „*regolarissima*" zu korrigieren, was auch mit der nachfolgenden Interpretation der Redensart „ex ungue leonem" (die unverbrüchliche Gesetzmäßigkeit der Natur gestatte es, vom winzigsten Teil auf das Ganze zu schließen) weit besser übereinstimmt.

144) Der einzige kunsttheoretische Autor, der sich mit der original-platonischen Ideenlehre auseinanderzusetzen versucht, ist scheinbar der durchaus nicht geistlose, aber ganz außerhalb der allgemeinen Entwicklung stehende Gregorio Comanini, kein ausübender Künstler, sondern ein hochgebildeter höherer Kleriker, in dessen Dialog „Il Figino" (Mantua 1591) die mannigfachsten, z. T. erst sehr viel später wiederaufgenommenen Probleme (z. B. das Verhältnis von Spiel und Kunst, bildkünstlerischer und dichterischer Phantasie usw.) in einer höchst interessanten Weise behandelt werden. So werden (p. 14ff.) die Künste zunächst in die bekannten platonischen Kategorien eingeteilt: die „*arti usanti*", die, wie Kriegskunst, Schiffahrt, Lautenspiel, die Werkzeuge nur gebrauchen —, die „*arti operanti*", die, wie die Baukunst, Schmiedekunst usw. die Werkzeuge anderer Künste oder sonstige Gebrauchsgegenstände herstellen —, und endlich die „*arti imitanti*", die das von der herstellenden Kunst Geschaffene nur nachahmen. Diese „arti imitanti" werden nun, durchaus platonisch, entsprechend den im X. Buch des Staates dargelegten Gesichtspunkten folgendermaßen abgehandelt:

„Guazzo: „... L' arte imitante è poi quella, che imita le cose fabbricate dall' arte operante, ouero dalla soggetta: quale apunto è la pittura, la quale va co' suoi colori imitando l' arme fabbricate dal fabbro, e la naue formata dal legnaiuolo, e le viuole lavorate dal maestro de musicali istromenti. Ouero quale ancora è l' arte poetica, la quale imita e esprime con le parole quel medesimo, che dall' arte operante vien fabbricato: e perciò Platone ha detto di quest' arte imitante. che ella forma vna cosa terza dal vero, e che ciascuno imitatore è 'l terzo dalla verità.'

Figino: „Io non intendo questo passo compiutamente. Vorrei, che voi lo mi dichiaraste con più limpidezza di sentimento.'

Guazzo: ,Volontieri. Consideriamo tre freni. Il primo secondo l' arte vsante *nella mente del caualiere*: il secondo fabbricato dall' arte operante, che sarà la frenaria: e'l terzo finto dall' arte imitante, che sara quella della pittura. Il freno nella mente del caualiere, secondo Platone, terrà il primo grado di verità; perchè il caualiere saprà meglio render conto del freno e della sua forma, che non saprà fare il fabbro, che l' ha formato: essendo, che all' arte vsante conuien comandare, e all' operante vbidire. Il freno fatto dalla frenaria, la quale è l' arte operante e soggetta all' architettonica, occuperà il secondo grado, come quello che segue immediatamente il freno, ch' è nella mente dell' artefice comandante. Il freno poi lineato dalla pittura, la quale è l' arte imitante, per conseguente ritrouerassi nel terzo grado della verità, come terzo dal freno imaginario dell' arte vsante. *Non ho voluto darui l' essempio di Platone nel decimo della Republica* de tre letti, vno nella mente di Dio, vno formato dall' arte soggetta, e vno figurato dall' imitatrice; accioche voi Martinengo non vi pensaste, che io forse mi credessi darsi secondo i Platonici l' idea delle cose artificiate. Perche io sò molto bene, che tutto quello è detto dal gran maestro dell' academia solamente per *vna cotal maniera d' essempio e non altrimenti*. Conchiude adunque questo Filosofo per le ragioni da lui allegate, che l' imitatore è terzo della verità, e

perciò vie più d' ogn' altro artefice lontano dal vero. Ma non mi tirate più oltre in questo ragionamento, o Figino, perciochè non poco vi spiacerebbe.'"

Es ist nun bezeichnend, daß alle Unterredner die hieraus folgende Minderwertigkeit der nachahmenden Künste nicht zugeben, doch wird die Widerlegung auf spätere Zeiten vertagt:

„Martinengo: ,Vuol dire in somma, che Platone con questo suo fondamento, che l' imitatore faccia vna cosa terza dalla verità, la pittura e la poesia auuilisce, come due arti, le cui opere sono imitationi non di verità, ma d'apparenti imagini: e passa à pungere Homero infin sù l' ossa, e lo rimprouera vi sò dire di mala maniera: e che per questo voi Figino, che siete cosi dotto in questa, e tanto suiscerato amatore di quella, non potreste sofferire con patienza cotali maledicenze. Vedete modestia di forastiero, che non ardisce d' offenderui in casa vostra. Non sò poi come se la facesse di fuori.'

Guazzo: ,Arme e caualli metterò per la difesa d' ambedue queste nobilissime arti, e per ogni luogo campion singolare ne sarò sempre.'

Martinengo: ,Buone parole in casa d' altrui.'

Guazzo: ,Migliori fatti, quando io ne sarò partito.'

Figino: ,Così mi gioua di credere, che esser debba: se non per altro, almeno per difesa di voi medesimo, il quale pur poetate alcuna volta, e con tanta dolcezza e purità, che io hò sentito dire da valent' huomini, che chi vi chiamasse il Toscano Flacco, non errerebbe.'"

Zusammenfassend wird dann noch einmal in echt platonischer Weise der *„freno intelligibile"*, d. h. die Idee des Zügels, dem *„freno fattibile"* als dem wirklichen und dem *„freno imitabile"* als dem nachgeahmten Zügel gegenübergestellt. (Vgl. auch p. 192: „Due parole ancora voglio soggiungere, o Guazzo, per sigillo del mio discorso. Quante cose noi vediamo tutto di dentro quest' ampio teatro del Mondo, tutte secondo la dottrina di Socrate nel Fedone sono imagini e ombre. Il cielo è simolacro della sua idea. Le cose suttolunari sono ombre, come non permanenti nell' esser loro e come fugaci. Oltra che se noi andiamo considerando l' huomo secondo le parti sue, che sono innumerabili, possiamo innumerabilmente dire, questa parte non è huomo, nè quella altresì: ma vna volta sola diciamo del tutto, questo è huomo. Così del cauallo, così de gli altri animali, e di tutti i composti auiene. Et de gli elementi dice il Timeo, che le loro parti son due, la materia e la forma, e che 'l fuoco non è detto fuoco, e l' acqua acqua, e l' aria aria, e la terra terra per la materia, ma per la forma: e che perciò questo è detto fuoco, e quello acqua, e quello aria, e quell' altro terra, non secondo il tutto, ma secondo vna sola parte: onde il tutto non è ueramente fuoco, ma igneo, nè acqua, ma acqueo, nè aria ma aereo, nè terra, ma terreo. Pero conclude il Timeo, che sopra queste imbrattate e mancanti forme della materia, altre ve n' hà pure, e separate, e intiere: che *sono l' idee*; e di queste dice Socrate nel Fedone, che le *naturali sono imagini e simolacri*.")

Vielleicht am interessantesten ist die Auseinandersetzung mit der im „Sophistes" vollzogenen Unterscheidung zwischen „eikastischer" und „phantastischer" Nachahmung. Der Gegensatz wird von Comanini nicht der eigentlich platonischen Auffassung gemäß (vgl. oben p. 3) als der Gegensatz zwischen objektiv entsprechender und scheinhafter Nachahmung (wie in dem Beispiel der hoch aufgestellten Statuen), sondern, der moderneren, schon in der Spätantike begegnenden Bedeutung des Ausdrucks φαντασία entsprechend (vgl. etwa den in Anm. 37 zitierten Ausspruch Philostrats), als Gegensatz zwischen der Darstellung tatsächlich existierender und der Darstellung tatsächlich nicht existierender, nur aus der Phantasie geschöpfter Gegenstände verstanden (p. 25 ff.): „Vna chiamata da lui nel Sofista rassomigliatrice overo icastica: e l' altra pur dal medesimo, e nel istesso Dialogo detta Fantastica. La prima è quella che imita le cose, le quali sono: la seconda è quella, che finge cose non essistenti." So ist das Hauptbeispiel der „eikastischen" Nachahmung die Porträtkunst, das Hauptbeispiel der „phantastischen" die Werke des Arcimboldo (vgl., Anm. 238),

der Menschenfiguren aus Früchten, Pflanzen und Tieren zusammensetzte. Es ergeben sich dabei schwierige Probleme (so ob die Darstellung der Engel oder Gottes „eikastisch" oder „phantastisch" ist, p. 60ff.), und nicht ohne Feinsinn wird der Hauptunterschied zwischen Maler und Dichter darin erblickt, daß beim Dichter die „phantastische", beim Maler aber die „eikastische" Darstellung die vorzüglichere sei: „più diletta l'imitatione fantastica del Poeta, che non fa l'icastica pur dell'istesso. Ma del Pittore accade tutto il contrario, perciò che più diletteuole è la sua imitatione icastica di quello, che la fantastica sia" (p. 81).

145) „In ipsius mente *insidebat* species" (zitiert Anm. 20).

146) „Sicut domus *praeexistit* in mente aedificatoris" oder „in quolibet artificae *praeexistit* ratio eorum, quae constituuntur per artem" (zitiert Anm. 86 und 87). Was das „praeconcipit" in der ebenfalls in Anm. 87 zitierten Stelle betrifft, so zeigt schon der völlige Parallelismus des betreffenden Satzes zu jenen anderen Stellen, daß das Verbum praeconcipere hier nicht psychologisch-funktional, sondern rein erkenntnistheoretisch zu deuten ist: „praeconcipit aedificator" ist völlig synonym mit „praeexistit in mente aedificatoris". Für ein aristotelisch geschultes Denken ist dies im Grunde selbstverständlich, denn nach Aristoteles „erschafft" der Künstler die Form ebensowenig als den Stoff, sondern seine Leistung besteht nur darin, jene in diesen (oder diesen in jene) hineinzubringen (vgl. Aristoteles, Metaph. VII, 8).

147) Ficino (Zitat oben Anm. 133): „innata", „ingenita".

148) Raffael (Zitat oben p. 32): „mi viene nella mente".

149) G. B. Armenini, De' veri Precetti della Pittura, Ravenna, 1587 (ausführliches Zitat Anm. 200): „gli vien nascendo".

150) Vasari (Zitat oben Anm. 143): „si cava".

151) Fil. Baldinucci, Vocabolario Toscano dell arte del disegno, 1681, p. 72: „*Idea* f. Perfetta cognizione dell' obietto intelligibile, acquistata e confermata per dottrina e per uso. Usano questa parola i nostri Artefici, quando vogliono esprimere opera di bel capriccio, e d' invenzione." Vgl. auch Fr. Pacheco, Arte de la pintura, 1648, p. 164: „Las hermosas ideas, que tiene acqueridas el valente artefice."

152) Armenini (Zitat Anm. 200): „si forma e scolpisce".

153) In dem Lehrgedicht des Karel van Mander (ed. R. Hoecker, 1915, p. 252/3) zu dem Vers „Ons Ide' hier toonen most haer ghewelden" (X, 30; der Vers ist übrigens nicht zu übersetzen: „Uns muß Idea hier ihre Macht zeigen", sondern: „Unsere Idee muß hier ihre Macht zeigen") wird die Idee — am Rande — folgendermaßen definiert: „imaginacy oft ghedacht", also: „Idee = Einbildungskraft oder Gedanke". Vgl. auch ebendort XII, 4 (p. 266/7): van Mander will es nicht tadeln, wenn gute Meister ohne weitere Vorbereitung aus dem Kopfe das malen, was „in hun Ide' is gheschildert te vooren". (Vgl. die Vasaristelle Anm. 157.)

154) Vasari (Zitat Anm. 143); an dieser Stelle stehen die Bedeutungen „Vorstellungsinhalt" und „Vorstellungsvermögen" in einem und demselben Satz nebeneinander. In engem Anschluß an Vasari definiert Raff. Borghini, Il Riposo, Florenz, 1594, p. 136/137.

155) Vgl. z. B. S. P. Lomazzo, Trattato dell' arte della pittura, 1584 (bzw. 1585), II, 14, p. 158: „. . . le cose immaginate . . . nell' Idea".

156) Guido Reni, Zitat p. 133.

157) Vasari I, p. 148: „La scoltura è un arte, che levando il superfluo della materia suggetta la riduce a quella forma, che nell' idea dello artefice è disegnata."

158) Vgl. p. 61 ff.

159) Zitat p. 133.

160) Pacheco a. a. O. p. 164 f.: „Porque este exemplar no se à de perder de vista jamas. I este es el lugar donde prometimos hablar deste punto. I toda la fuerça de estudios no echa fuere este original . . . porque con los precetos i la buena i hermosa manera viene bien el juizio i elecion de las bellissimas obras de Dios i de la Naturaleza. I aqui se an de ajustar i corregir los buenos pensamientos del Pintor. *I*

cuando esto faltare, o no se hallare con la belleza que conviene, o por incomodad de lugar o de tiempo, bien admirablemente el valerse de las hermosas ideas, que tiene aquiridas el valiente artefice. Como lo diò a entender Rafael de Urbino ... [folgt der Castiglionebrief]. De manera que la perfecion consiste en *passar de las Ideas a lo natural, i de lo natural a las Ideas.* buscando siempre lo mejor i mas seguro i perfeto. Asi lo hazia tambien su maestro del mismo Rafael, Leonardo de Uinci, varon de sutilissimo ingenio atendiendo a seguir los antiguos, el cual primero que se pusiesse a inventar cualquier istoria, investigava todos los efetos proprios i naturales de cualquier figura, conforme a su Idea." [Folgt die in einem schönen Gedicht besungene Geschichte von Zeuxis und den 5 Jungfrauen.]

161) In der Tat exemplifiziert sowohl Pacheco (vgl. vorige Anm.), als Bellori (vgl. p. 131) die Ideenlehre an der Geschichte von den krotoniatischen Jungfrauen; und besonders bezeichnend ist es, wenn Junius (De pictura veterum, Catalogus s. v. Zeuxis) den von Dionysius v. Halikarnass in diesem Zusammenhang gebrauchten Ausdruck „τέλειον καλόν" geradezu mit „idea" übersetzt: κἀκ πολλῶν μερῶν συλλογίσαντι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον καλόν" heißt bei ihm: „ars construxit opus perfectae pulchritudinis ideam repraesentans". Vgl. auch Fil. Baldinucci in seiner Akademierede vom 5. Januar 1691 (1692), abgedr. in der Ausgabe seiner „Notizie de' professori del disegno" von 1724, Bd. XXI, p. 124ff.: „io leggo .... che Zeusi volendo dipignere per gli Crotoniati la figura d' Elena in modo, che rappresentar potesse la *più perfetta idea della beltà femminile* ... scelse dai Corpi delle cinque Vergini quanto elle aveano di perfetto e di vago ..... Ma queste (sc. parole) debbono intendersi non come sentesi talvolta dire anche in pubblico da qualche semplice ...., cioè che Zeusi vedendo una perfetta parte in alcuna delle fanciulle, quella copiasse nel suo Quadro, come vedevala nell' originale, ed appresso a questa un' altra di altre fanciulle, e vadasi così discorrendo; *sapendosi molto bene*, che un bell' occhio intanto fa mostra di sua bellezza, in quanto egli è *adattato al proprio viso*, e che una bella bocca, accomodata sopra volto non suo, perde il pregio della sua bellezza, la quale in sustanza da null' altro ridonda, che da un complesso di parti proporzionati al loro tutto ..... Onde convien dire, che Zeusi, dopo aver presa dai corpi ... la più bella proporzione universale, scorgendo l' inclinazione, che avea alcuna parte a quel bello, che egli andava immaginando col pensiero, col caricarla e scaricarla riducessela con somma proporzione a quel *tutto di bellezza*, che gli andavasi *col pensiero immaginando*." Hier setzt sich Baldinucci mit den Einwänden Berninis auseinander, der, in dem starken Gefühl für die unteilbare Lebenseinheit eines natürlichen Organismus, die ganze Zeuxis-Anekdote als „Fabel" erklärt hatte (so, in vielfach wörtlicher Übereinstimmung mit der soeben zitierten Stelle, Fil. Baldinucci in seiner Vita del Cav. Gio. Lor. Bernini, ed. Burda und Pollak, 1912, p. 237): er rettet den Elektionsgedanken dadurch, daß er an die Stelle des mechanischen Zusammenfügens ein geistiges Zusammendenken setzt — aber eben dadurch wird die auf diese Weise gewonnene „Idea della beltà femminile" besonders deutlich als eine a posteriori gewonnene Sammelvorstellung gekennzeichnet.

Übrigens hat auch Baco v. Verulam aus ähnlichen Motiven wie Bernini gegen die Elektionstheorie (die natürlich auch der Genieauffassung eines Heinze aufs äußerste zuwider war) Front gemacht: wenn ein antiker Künstler wirklich so verfahren sei, wie es von Zeuxis berichtet werde, so würde das Ergebnis wohl niemand anders als ihn selbst befriedigt haben; vgl. die Polemik gegen diese Auffassung bei S. van Hoogstraaten, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, 1678, VIII, 1, p. 279f.

162) Vgl. p. 61ff.

163) Vgl. den p. 133 zitierten Brief des Guido Reni.

164) Vgl. etwa Petrarca, Sonn. LVIII:

„Quanto giunse a Simon l' alto Concetto,
Ch' a mio nome gli pose in man lo stile ..."

165) So etwa unter einem Architekturprojekt in Cesarianos Vitruvausgabe (Como 1520) „*idea* octogonae hecubae phalae et pyramidatae"; vgl. auch die seit der Mitte des XVI. Jahrh. in den romanischen Ländern beliebten Buchtitel wie „Idea del Teatro" (von Giulio Camillo, 1550), „Idea del Tempio della pittura" (von G. P. Lomazzo, 1590), „L'idée du peintre parfait" (von Roger de Piles, 1699).

166) Vgl. Anm. 43. Von hier aus wird es verständlich, daß die scholastisch eingestellte Kunstlehre des Manierismus, für die auf der einen Seite „Süjet" gleich „Idea", auf der andern aber „Idea" gleich „Forma" (sive Species) war, in manchen Fällen dazu gelangen konnte, den Ausdruck „Form" gerade da anzuwenden, wo wir heute den Ausdruck „Inhalt" setzen würden. Vgl. dazu die dem nächst erscheinende Arbeit von F. Saxl über einen unbekannten Discorso des Malers Jacopo Zucchi.

167) Pacheco a. a. O., Zitat, Anm. 160; bei Pacheco tritt die Doppelbedeutung des Terminus „Idea" besonders klar hervor: zum einen erscheint sie (in dem oben angezogenen Passus) als spezifische Schönheits-Vorstellung, erläutert durch die Geschichte von Zeuxis und den krotoniatischen Jungfrauen —; zum andern (in der Erörterung der „invención", zitiert Anm. 197) als „conceto o imagen de lo, que se hà de obrar", wobei sie — im Anschluß an die neue spekulativ gerichtete Kunstlehre, vor allem wohl an Zuccari — sub specie der scholastisch-peripatetischen Erkenntnistheorie erörtert und, wie bei Zuccari selbst, als „theologischer" Begriff erklärt und behandelt wird.

168) Baldinucci, Vocabolario . . ., Zitat, Anm. 151.

169) Giordano Bruno, Eroici Furori I, 1 (Opere, ed. A. Wagner, 1830, II, p. 315, erwähnt bei Schlosser, Materialien z. Quellenk. VI, p. 110 und Walzel a. a. O. p. 75ff.): „Conchiudi bene, che la poesia non nasce da le regole se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie di vere regole, quanti son geni e specie di veri poeti".

170) Wir schließen uns mit dieser Dreiteilung der demnächst erscheinenden Darstellung Walter Friedländers (im Burger-Brinckmannschen Handbuch der Kunstwissenschaft) an, für deren Mitteilung dem Verf. auch an dieser Stelle herzlichst gedankt sei.

171) Einen bemerkenswerten Vertreter zum mindesten hat aber auch der streng induktive „Naturalismus" gefunden: in Bernard Palissy, dem in vieler Beziehung an Leonardo anknüpfenden, ja ihn gelegentlich geradezu plagiierenden französischen Kunstgewerbler, Naturforscher und Theoretiker, über den eine Arbeit von Dr. E. Kris nähere Aufschlüsse bringen wird.

172) Vgl. E. Panofsky in Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., XIV, 1920, p. 321ff.

173) Lomazzo, Trattato VI, 34, p. 363. in einer Kreuzigungsdarstellung soll eine Figur angebracht sein „in atto che ti guardi piangente, come che ti voglia dire la causa del suo dolore et moverti a participar della doglia sua . . ."	Alberti, p. 123: „Et piacemi sia nella storia, chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci; o chiami con la mano a vedere; o con viso cruccioso et con li occhi turbati minacci, che niuno verso loro vada . . . o te inviti ad piagnere con loro insieme o a ridere . . ."

Derartiger Übereinstimmungen ließen sich — auch bei den anderen Kunsttheoretikern des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts — unzählige nachweisen, wie überhaupt die Kunsttheorie in vieler Beziehung eine der konservativsten Disziplinen ist und sein muß.

174) Vgl. Schlosser, Materialien z. Quellenk. d. Kunstgesch. IV, p. 17ff.; VI, p. 45ff.; VI, p. 57ff.

175) Es ist bezeichnend, daß diese Epoche sich gerade für ein so „vollgepfropftes" Bild wie Dürers „Marter der Zehntausend" begeistern konnte: „con si bell' ordine, che lo sguardo nulla patisce della multitudine delle figure, ma gusta ogni cosa" (Comanini a. a. O., p. 250).

176) Ascanio Condivi, Vita di Michelangelo Buonarroti, 1553, c. 52; in der Neuausgabe von Karl Frey (Samml. ausgew. Biographien Vasaris, II), 1887, p. 192.

177) Leonardo, Trattato Nr. 267 ff.

178) Lomazzo, Trattato I, 1, p. 23; vgl. auch ebendort VI, 4, p. 296.

179) Borghini a. a. O. p. 150: „Le misure ... è cosa necessaria à sapere; ma considerar si dee, che non sempre fa luogo l' osseruarle. Conciosiacosa che spesso si facciamo figure in atto di chinarsi, d' alzarsi, e di volgersi, nelle cui attitudini hora si distendono ed hora si raccolgono le braccie di maniera, che à voler dar gratia alle figure bisogna in qualche parte allungare ed in qualche altra parte ristringere le misure. La qual cosa non si può insegnare (vgl. dagegen die Versuche Dürers, Leonardos, Piero della Francescas!); ma bisogna che l' artefice con giudicio del naturale la imprenda".

180) Zuccari, Idea II, 6, p. 133 ff.: „Ma dico bene e so, che dico il vero, che l' arte della pittura non piglia i suoi principî, nè ha necessità alcuna di ricorrere alle mattematiche scienze, ad imparare regole e modi alcuni per l' arte sua, nè anco per poterne ragionare in speculazione; però non è di essa figliuola, ma bensì della Natura e del Disegno. L' una le mostra la forma; l' altra le insegna ad operare. Sicchè il pittore, oltre i primi principî ed ammaestramenti avuti da' suoi predecessori, oppure dalla Natura stessa, dal giudizio stesso naturale con buona diligenza ed osservazione del bello e buono diventa valent' uomo senz' altro ajuto o bisogno della mattematica.

Dirò anco, come è vero, che in tutti i corpi dalla Natura prodotti vi è proporzione e misura, come afferma il Sapiente: tuttavia chi volesse attender a considerar tutte le cose e conoscerle per speculazione di teorica mattematica, e conforme a quella operare, oltra il fastidio intollerabile sarebbe un perdimento di tempo senza sostanza di frutto alcuno buono; come ben mostrò uno de' nostri professori ben valent' uomo, che volle a proprio capriccio formar corpi umani con regola mattematica; a proprio capriccio, dico, non però da credere di poter insegnare a' professori operare per tal regola, che sarebbe stato vanità e pazzia espressa, senza poterne mai cavare sostanza alcuna buona, anzi dannosa: perchè oltre gli scorci e forma del corpo sempre sferico, cotali regole non servono ne convengono alle nostre operazioni: che l' intelletto ha da essere non solo chiaro, ma libero, e l' ingegno sciolto, e non così ristretto in servitù meccanica di si fatte regole, perocchè questa veramente nobilissima professione vuole il giudizio e la pratica buona, che le sia regola e norma al ben operare. Siccome a me già disse il mio dilettissimo fratello e predecessore nel mostrar mi le prime regole e misure della figura umana, che devono essere di tante teste, e non più, le perfette proporzioni e graziose. Ma conviene, disse egli, che tu ti facci sì familiari queste regole e misure nell' operare, che tu abbi nelli occhi il compasso e la squadra: e il giudizio e la pratica nelle mani. Sicchè coteste regole e termini mattematici non sono, e non possono essere, nè utili nè buoni per modo di dovere con essi operare. Imperocchè in cambio di accrescere all' arte pratica, spirito e vivezza, tutto le torrebbe, poichè l' intelletto si avilirebbe, il giudizio si smorzerebbe, e torrebbe all' arte ogni grazia, ogni spirito e sapore.

Sicchè il Durero per quella fatica, che non fu poca, credo, che egli a scherzo, a passatempo e per dar trattenimento a quelli intelletti, che stanno più su la contemplazione, che su le operazioni, ciò facesse, e per mostrare, che il Disegno e lo spirito del pittore sa e può tutto ciò, che si presuppone fare. Parimente di poco frutto fu e di poca sostanza l' altra che lasciò disegnata conscritti alla rovescia un altro pur valent' uomo [sc. Leonardo da Vinci] di professione, ma troppo sofistico anch' egli, in lasciare precetti pur mattematici a movere e torcere la figura con linee perpendicolari, con squadra, e compassi: cose tutte d' ingegno sì, ma fantastico e senza frutto di sostanza: pur come altri se la intendano, ciascuno può a suo gusto operare. Dirò bene, che queste regole mattematiche si devono lasciare a quelle scienze e professioni speculative della geometria, astronomia, arimmetica, e simili, che con le prove loro acquietano l' intelletto. Ma noi altri professori del Disegno non



abbiamo bisogno d' altre regole, che quelle, che la Natura stessa ne dà, per quella imitare. Sicchè vollendo pure noi, che questa professione abbia ancor ella madre, come hanno tutte l' altre scienze speculative e pratiche, diremo per verità, che essa non ha altra genitrice, nudrice e balia, che la Natura stessa, la quale va con tanta diligenza ed osservazioni imitando per mostrarsi di essa figlia legittima, cara e virtuosa, siccome similmente non ha altro genitore di essa degno, che il Disegno interno e pratico artificiale proprio, e particolare di essa, e da essa genito e prodotto."

Natürlich tut eine solche Polemik Dürern insofern sehr Unrecht, als er sich ja selbst mit aller Schärfe gegen die Versuche gewendet hat, ein Proportionssystem zu „erdichten" (Lange-Fuhse p. 351, 4ff.) und ausdrücklich betont, daß es „nit allweg not" sei, „ein jedlich Ding allweg zu messen", vielmehr die exakte Messung im Grunde nur als Mittel zur Erwerbung einer „guten Augenmaß" betrachtet wissen will (Lange-Fuhse p. 230, 16ff.); — allein in jedem Fall ist dieser heftige Protest ein bezeichnendes Symptom spezifisch manieristischer Kunstauffassung, wie er denn auch, wenngleich zumeist in etwas maßvollerer Form, bei vielen anderen Schriftstellern der gleichen Zeit begegnet: dem in Anm. 179 zitierten Passus des Borghini und dem in Anm. 182 zitierten Passus des Vincenzo Danti läßt sich z. B. noch die Äußerung des Comanini anreihen, der der Mitteilung der Vitruv-Proportionen nachstehende Einschränkung folgen läßt: „Vero è, che bene spesso è necessario al Pittore operante, hauere (come diceua Michel Angelo) il compasso dentro gli occhi: non potendosi così di leggier osseruare la misura col compasso nel far gli scorti; quantunque Alberto Durero habbia insegnato la maniera di scortar con linee. Ma oltre, che questa sua regola è poco vsata, io stimo, che sia ancora di poco e forse di niun giouamento à chi opera" (a. a. O. p. 231; aus dem Umkreis der niederländischen Kunsttheorie ist etwa Willem Goeree, Naturlijk en schilderkonstig ontwerp der Menschkunde, 1682, p. 45 als Dürer-Kritiker zu erwähnen).

Beachtenswert ist es bei dem allen, daß Zuccari, scheinbar als einziger, den Protest gegen die mathematische Methode nicht nur aus dem Objekt (nämlich aus der Beweglichkeit der darzustellenden Körper), sondern auch aus dem Subjekt (nämlich aus dem Freiheitsbedürfnis des künstlerischen Geistes) zu begründen versucht.

181) Vgl. B. Schweitzer in Mitt. d. dtsch. archaeol. Inst., röm. Abtlg. XXXIII, 1918, p. 45 ff.

182) Vinc. Danti, Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni, 1567 (Auszug bei Schlosser im Jahrbuch d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. XXXI, 1913, p. 14ff.), cap. XI; in dem uns zugänglichen Neudruck (Florenz 1830) p. 47ff.: „Che il modo d' operare nell' arti del disegno non vale sotto alcuna misura di quantità perfettamente, come vogliono alcuni". Für die Architektur läßt er die Möglichkeit bestimmter Maßnormierung zu, aber für Malerei und Plastik ist sie nicht tunlich: „... È ben vero, che alcuni antichi et moderni hanno con molta diligenza scritto sopra il ritrarre il corpo humano; ma questo si è veduto manifestamente non poter servire; perchè hanno voluto con il mezzo della misura determinata circa la quantità comporre la sua regola, la qual misura nel corpo humano non ha luogo perfetto, per ciò che egli è dal suo principio al suo fine mobile".

183) Danti a. a. O. Prefazione und cap. XVI (im Neudruck p. 12ff. u. p. 95).

184) Zuccari, Idea II, 2, p. 110, wo sogar eine noch ausführlichere Betrachtung der „regola e simmetria del corpo umano" in Aussicht gestellt wird: „Onde vediamo, che i corpi umani sono vari di forme e di proporzioni; altri magni, altri grassi, altri asciutti, altri pastosi, e teneri, altri di proporzione di sette teste, altri di otto, altri di nove e mezza, altri di dieci, come è l' Apollo nel Belvedere di Roma: cosi le Ninfe, e le Vergini Vestali. D' otto e mezza, e nove teste dagli antichi furono figurati Giove, Giunone, Plutone, Nettuno, ed altri simili: di nove, e nove e mezza, come Marte, Ercole, Saturno e Mercurio. Di sette, e sette e mezza Bacco, Sileno, Pan, Fauni e Silvani. Ma la più commune e bella proporzione del corpo umano e di nove teste in dieci, come più a pieno di queste regole e simmetria del corpo umano ne

tratteremo a parte nella scuola del Disegno, che appresso questo secondo libro disegniamo porre."

185) Lomazzo, Trattato I, cap. 5—18. Vgl. dazu Panofsky, Monatshefte f. Kunstwiss. XV, l. c. Die Kapitel 20 und 21 bringen dann noch die Proportionen des Pferdes, die Kapitel 22 bis 28 die der Architektur. Die Lehre von den Ausdrucksbewegungen wird im II. Buch, cap. 7 ff. abgehandelt, wobei in Kapitel 22 und 23 sogar die Bewegungsmöglichkeiten der Pflanzen und Gewänder beschrieben werden.

186) Danti a. a. O. cap. XVI (im Neudruck p. 90ff.) und öfter, z. B. p. 73: „... si harebbe à osservare in tutte le cose, che il disegno mette in opera, cioè cercar sempre di fare le cose, come dovrebbono essere, e non in quello modo che sono".

187) Danti a. a. O. cap. XVI, p. 93f.: „E così quell' artefice, che col mezzo di queste due strade (sc. „ritrarre" und „imitare") camminerà nell' arte nostra, cioè nelle cose, che hanno in se imperfezione e che harebbono à essere perfette, col imitare, e nelle perfette col ritrarre, sarà nella vera e buona via del disegno". Daß man, wie es bei Schlosser heißt, nach Dantis Meinung bei der Darstellung der „corpi inanimati", der Pflanzen und der unvernünftigen Tiere nur das „ritrarre" anzuwenden brauche, ist nicht ganz richtig: Danti gibt zwar zu, daß die Darstellung um so leichter sei, je tiefer das Objekt auf der Stufenleiter der Dinge stehe, und daß daher ein Künstler, der nur leblose Dinge wiederzugeben wisse, nicht zu den „wahren" Künstlern zu zählen wäre (p. 92) —, allein er fordert, für die Pflanzen sogar mit besonderem Nachdruck (cap. XIII, besonders p. 72f.), daß im Bedarfsfalle, d. h. bei tatsächlicher Unvollkommenheit des darzustellenden Naturobjekts, überall das „imitierende" (d. h. in seiner Terminologie: das idealisierende) Verfahren Platz zu greifen habe.

188) Armenini a. a. O. II, 3, p. 88. Zitat bei K. Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, 1912, p. 107. Vgl. hierzu eine Äußerung wie die bereits von Junius aufgegriffene des Jul. Caes. Scaliger, Esotericae Exercitationes... ad Cardanum, CCCVII, 11 (in der uns zugängl. Frankfurter Ausgabe von 1576 p. 937): „Mavultque [sapiens] pulchram imaginem, quam naturali similem designatae. Naturam enim in eo superat ars, quia multis eventis a primo homine symmetria illa depravata fuit. At nihil impedit plasten, quominus attollat, deprimat, addat, demat, torqueat, dirigat. Equidem ita censeo: nullum umquam corpus tam affabre fuisse a Natura factum (duo scilicet excipio: unum primi hominis, alterum veri hominis, veri Dei) quam perfecte finguntur hodie doctis artificum manibus".

189) Lomazzo, Trattato VI, 50, p. 434 (zitiert bei Birch-Hirschfeld a. a. O. p. 92) über weibliche Porträts: „Nelle femine maggiormente và osseruato con esquisita diligenza la bellezza, leuando quanto si può con l' arte gli errori della natura." Hinsichtlich männlicher Porträts wird ebenfalls die Forderung erhoben, Disproportion und Mißfarbigkeit zu mildern, doch mit dem einschränkenden Zusatz: „ma di tal modo e con tal temperamento, che 'l ritratto non perda la similitudine" (Lomazzo, Trattato I, 2, zitiert bei Birch-Hirschfeld a. a. O. p. 90; Vasari schwankt noch zwischen der Forderung absoluter Naturtreue — IV, p. 462 f. — und der Anerkennung des Idealisierungsprinzips — VIII, p. 24 —, wobei das Erstrebenswerteste in der Vereinigung beider besteht — IV, 463).

Nicht uninteressant ist der Vergleich derartiger Vorschriften mit den an und für sich verwandten und für die Folgezeit vorbildlichen (auch Lomazzo beruft sich p. 434 auf die gleichen antiken Exempel, die Bilder des Antigonus und Perikles) Äußerungen Albertis (p. 119f.): „Le parti brutte a vedere del corpo et l' altre simili quali porgono poca gratia, si cuoprano col panno, con qualche fronde et con la mano. Dipignievano li antiqui l' immagine d' Antigono solo da quella parte del viso, ove non era manchamento dell' occhio; et dicono, che a Pericle era suo capo lungho et brutto, et per questo dai pictori et dalli sculptori non come li altri era col capo armato ritratto. Et dice Plutarco, li antiqui pictori dipigniendo i Rè, se in loro era qualche vitio non volerlo però essere notato, ma quanto potevano, servando la similitudine, emendavano. Cosi adunque desidero in ogni storia servarsi, quanto dissi, modestia et

verecundia ..." Denn Alberti legt das Hauptgewicht nicht sowohl auf die Korrektur der „Fehler", als auf ihre, der Naturtreue ja gar nicht abträgliche, Verdeckung und behandelt, was hiermit aufs engste zusammenhängt, die ganze Angelegenheit nicht unter dem Gesichtspunkt der „Schönheit", sondern des „Wohlanständigen" (was sich auch durch die Unterbringung des betr. Passus im II. statt im III. Buche seiner Abhandlung bekundet): die Forderung, die körperlichen Mängel den Blicken zu entziehen, steht für ihn fast auf gleicher Stufe mit der Forderung, die „anstößigen" Körperteile zu verhüllen, und ordnet sich den allgemeinen Kategorien des „decorum", der „modestia" und „verecundia" unter — wie er denn überhaupt unter den „Mängeln" nicht sowohl „Schönheitsfehler", als vielmehr ausgesprochene Gebrechen und Mißbildungen versteht.

190) L. Dolce, L'Aretino, Dialogo della pittura, 1557; Neudruck ed. Ciampoli, Lanciano, 1913, p. 43: „Deve il pittore procacciare non solo di imitare, ma di superare la natura. Dico superare la natura in una parte, che nel resto è miracoloso, non pur se si arriva, ma quando vi s'arriva. Questo è in dimostrare ... in un corpo solo tutta quella perfezione di bellezza, che la natura non vuol dimostrare a pena in mille." Unsere Übersetzung folgt der von C. Cerri, Wien, 1871, p. 51.

191) In fast wörtlicher Übereinstimmung mit Vasari (zitiert Anm. 143) wird das „Disegno" von Borghini (a. a. O. II, p. 106) und noch von Baldinucci (Vocabolario p. 51) definiert. In noch gesteigertem Maße, nämlich unter gänzlicher Beiseitelassung des von Vasari immer herangezogenen Natur-Eindruckes, erscheint die konzeptualistische Auffassung des „Disegno" bei Armenini (I, 4, p. 37), der, angeblich die Meinung einiger anderer wiedergebend, das Disegno als *„artificiosa industria dell' intelletto col mettere in atto le sue forze secondo la bella Idea"* bezeichnet und seine eigne Ansicht dahin zusammenfaßt „che il dissegno sia come vn *viuo lume di bello ingegno*, e che egli sia di tanta forza e cosi necessario all vniuersale, che colui, che n'è intieramente priuo, sia quasi che vn cieco, io dico, per quanto alla mente nostra ne apporta l'occhio visiuo al conoscere quello, ch'è di garbato nel mondo e di decente," dann ferner und vor allem bei Zuccari (zitiert Anm. 199 und 200) und bei Francesco Bisagno (Trattato della pittura, Venedig, 1642, p. 14), der sich nach Wiedergabe fremder Ansichten mit derjenigen Zuccaris identifiziert.

Daneben kennt der Manierismus noch eine andere, mehr auf die anschauliche als auf die erkenntnismäßige Bedeutung des „zeichnerischen" Aktes sich beziehende, aber ebenfalls mehr die Spontaneität als die Rezeptivität des Subjekts betonende Definition, die sich bei Armenini und Bisagno findet: „Altri poi dicono più tosto dover essere (sc. il Disegno) una *scienza di bella e regolata proporzione* di tutto quello che si vede, con ordinato *componimento*, del quale si discerne il garbo per le sue debite misure." Sie wird jedoch von diesen beiden Autoren nur „referendo", nicht „asserendo" wiedergegeben, während Lomazzo (Trattato I, 1, p. 24, vermutlich die Quelle Armeninis) eine sehr ähnliche, freilich tief metaphysisch-kosmologisch begründete Anschauung als seine eigene vertritt: „il medesimo vuol dire *quantità proportionata*, quanto disegno."

192) Bezeichnend für diese um die Jahrhundertwende sich anbahnende konzeptualistische Kunstauffassung ist es auch, wenn G. Francesco Doni („Il disegno", 1549, p. 8 f.) die Personifikation der „Skulptur" in Anlehnung an Dürers Melancholie beschreibt (vgl. Schlosser, Materialien z. Quellenkunde II, p. 26).

193) Armenini a. a. O., zitiert in Anm. 191.

194) Vgl. hierzu Schlosser, Materialien z. Quellenkunde VI, p. 118. Das Verhältnis zwischen dem spontan entstehenden „Disegno" und der dasselbe nur ausführenden „Pittura" hat einen anschaulichen Ausdruck in einem bereits von Birch-Hirschfeld (a. a. O. p. 31) erwähnten Bilde des Guercino (Dresdener Galerie, Nr. 369) gefunden: die „Pittura" als junge schöne Frau malt einen Cupido nach einer Zeichnung, die das als alter, weiser Denker dargestellte „Disegno" ihr vorhält. Dasselbe Verhältnis wie zwischen „Disegno" und „Pittura" besteht natürlich auch zwischen „Disegno" und den



beiden andern „zeichnenden" Künsten, der Plastik und der Architektur, wie ja bereits Vasari dasselbe als den „Padre delle tre arti nostri" bezeichnet hatte. — Eine Nachwirkung dieser Auffassung ist in der bis in die neueste Ästhetik hineinreichenden Ansicht zu erkennen, wonach die „Zeichnung" den Primat über das „Kolorit" zu beanspruchen habe, dem gegenüber sie, wie Lomazzo es einmal ausgedrückt hat (Trattato I, 1, p. 24) als der „substantielle" Teil der Malerei betrachtet werden müsse.

195) Lomazzo, Trattato, Proemio, p. 8: „Perciochè poniamo ch' un Rè commetta ad un pittore e ad un scultore, che tutti due facciano di lui un ritratto, non è dubbio che l' uno e l' altro hauerà nel suo intelletto la medesima idea e forma di quel Rè." Ist hier die „idea" des zu Porträtierenden, der sowohl von Zuccari als von Lomazzo vertretenen scholastischen Erkenntnistheorie entsprechend, eine überwirkliche, aber auch übersubjektive (daher für alle Künstler theoretisch gleiche) Vorstellung, so gewinnt sie bei Bernini einen durchaus persönlichen Charakter: „Bernini a dit, que jusqu'ici il avait presque toujours travaillé d'imagination . . .; qu'il ne regardait principalement que là-dedans, montrant son front, où il a dit qu'était *l'idée de sa Majesté* (sc. Ludwig XIV.); que autrement il n'aurait fait qu'une copie au lieu d'un original . . ." (Chantelou, Journal du voyage du Cav. Bernin en France, Gaz. d. Beaux-Arts, 1885, p. 73).

196) Vgl. v. Obernitz a. a. O. p. 9.

197) Mit Zuccari verwandt ist — von Lomazzo (Trattato!) abgesehen — in mancher Beziehung der Spanier Fr. Pacheco, dessen wir in diesem Zusammenhang bereits oben Anm. 167 Erwähnung taten. Wir lassen seine im Abschnitt über die Erfindung vorgetragene, durchaus scholastische Lehre von der Idee (a. a. O. p. 170ff.) hier folgen: „Que no es la pintura cosa hecha a caso, sino por elecion i arte del Maestro. Que para mover la mano a la execucion, se necessita de exemplar o idea interior: la cual reside en su imaginacion i entendimiento del exemplar exterior i objetivo, que se ofrece a los ojos. . . . . I esplicando esto, mas por menor, lo que los filosofos llaman exemplar, llaman los *Teologos* Idea. (Autor deste nombre fue Platon, si creemos a *Tulio* i a *Seneca*.) Este exemplar o Idea, o es exterior o interior, i — por otros nombres — objetivo o formal. El exterior es la imagen, señal o escrito, que se pone a la vista. Deste hablò Dios, cuando dixo a Moisen: mira: ‚obra segun el exemplar, que es visto en el monte.' El interior es la imagen que haze la imaginativa, i el conceto que forma el entendimiento. Ambas cosas incaminan al artifice, a que con el lapiz o pinzel imite lo, que està en la imaginacion, o la figura exterior. En este sentido dizen los Teologos, que es la Idea de Dios su entendimiento: viva representacion de las cosas posibles. Tel que, a nostro modo de entender, dirigiò la mano deste Señor, para que las sacasse a luz: pasandolas del ser possible al actual, labor maravillosa, que cantò Boecio (lib. de consol.):

„Tu cuncta superno | ducis ab exemplo pulchrum pulcherrimus ipse | mundum mente gerens"

Tu, que al modelo de tu sacra Idea
Sacas a luz cuanto los ojos miran,
I al orbe bello en tu concepto vivo
Tu mas hermoso retretado tienes.

En consequencia desto difine la idea Santo Tomas, o interior o exemplar, diziendo: ‚Idea es la forma interior, que forma el entendimiento. I a quien imitas el efecto por voluntad del artifice' (qu. 2 de veritate). De donde se infiere, que no tienen ideas sino los agentes intelectuales, Angeles i ombres; i estos no [im Texte: ne] se approvechon dallas sino cuando libremente obran.

Es pues, segun lo dicho, la idea un conceto o imagen de lo que se à de obrar, i a cuya imitacion el artifice haze otra cosa semejante, mirando como a dechado la imagen, que tiene en el entendimiento. De suerte que cuando el artifice mira un Templo segun su Arquitectura o materialidad, entiende el Templo, mas cuando entiende

la imagen, que à formado su juizio del Templo, entonces entiende la idea de l'arte, sino del Soberano Artifice o de su sostituto.

Sacò Dios a luz, cuanto vemos, imitando su idea; en tanto pintor, en cuanto dirigido de su viva imagen dava ser a lo exterior a semejança de su interior modelo, favoreciendo tanto las imagines, objeto i fin de la Pintura . . ."

198) Vgl. W. Fränger, Die Bildanalysen des Roland Fréart de Chambray, Diss. Heidelb. 1917, p. 23; Birch-Hirschfeld a. a. O. p. 19, 27; H. Voß, Die Spätrenaissance in Florenz und Rom, 1920, p. 464 f.

199) Zuccari, Idea I, 3 (p. 38 ff.): „Ma prima che si tratti di qualsivoglia cosa, è necessario dichiarare il nome suo, come insegna il principe de' filosofi Aristotele nella sua Logica, altrimente sarebbe un camminare per una strada incognita senza guida, o entrare nel laberinto di Dedalo senza filo. Però cominciando da questo capo, dichiarerò, che cosa io intenda per questo nome *Disegno interno*, e seguendo la comune intelligenza così appresso de' dotti come del volgo, dirò, che per Disegno interno intendo il concetto formato nella mente nostra per poter conoscere qualsivoglia cosa, ed operar di fuori conforme alla cosa intesa; in quella maniera, che noi altri pittori volendo disegnare o dipingere qualche degna istoria, com per esempio quella della Salutazione Angelica fatta a Maria Vergine, quando il Messaggier celeste le annunziò, che sarebbe madre di Dio, formiamo prima nella mente nostra un concetto di quanto allora potiamo pensare, che occorresse così in Cielo, come in Terra, sì dal canto dell' Angelo Legato, come da quello di Maria Vergine, a cui si faceva la Legazione, e da quello di Dio, che fu il Legante. Poi conforme a questo concetto interno andiamo con lo stile formando e disegnando in carta, e poi co' pennelli, e colori in tela, o in muro colorando. Ben è vero, che per questo nome di *Disegno interno* io non intendo solamente il concetto interno formato nella mente del pittore, ma anco quel concetto, che forma qualsivoglia intelletto; sebbene per maggior chiarezza, e capacità de' miei conprofessori ho così nel principio dichiarato questo nome del Disegno interno in noi soli; ma se vogliamo più compitamente e comunemente dichiarare il nome di questo Disegno interno, diremo, che è il concetto e l' idea, che per conoscere e operare forma chissisia. Ed io in questo Trattato ragiono di questo concetto interno formato da chissisia sotto nome particolare di Disegno, e non uso il nome d' *intenzione*, come adoprano i logici e filosofi, o di *esemplare* o *idea*, com' usano i teologi, questo è perchè io tratto di ciò come pittore e ragiono principalmente a' pittori, scultori ed architetti, a' quali è necessaria la cognizione e scorta di questo Disegno per potere bene operare. E sanno tutti gl' intendenti, che si devono usare i nomi conforme alle professioni, di cui si ragiona. Niuno dunque si maravigli, se lasciando gli altri nomi a logici, filosofi e teologi, adopro questo di *Disegno* ragionando con miei conprofessori." Vgl. dazu II, 15, p. 192: „Dieci attribuzioni del Disegno interno ed esterno.

1. Oggetto comune interno di tutte le intelligenze umane.
2. Ultimo termine d' ogni compita cognizione umana.
3. Forma espressiva di tutte le forme intellettive e sensitive.
4. Esemplare interno di tutti i concetti artificiali prodottivi.
5. Quasi un altro Nume, un altra Natura produttiva, in cui vivono le cose artificiali.
6. Una scintilla ardente della divinità in noi.
7. Luce interna ed esterna dell' intelletto.
8. Primo motore interno e principio e fine delle nostre operazioni.
9. Alimento e vita d' ogni scienza e pratica.
10. Augumento d' ogni virtù e sprone di gloria, dal quale finalmente vengono apportati tutti gli comodi dell' uomo dal proprio artificio ed industria umana."

Zu Zuccaris Sprachgebrauch ist zu bemerken, daß er — obgleich er p. 96 Vasari einen schweren Vorwurf daraus macht, den Ausdruck „Idea" im Sinn von „Vorstellungs-Vermögen" anstatt im Sinn von Vorstellungs-Inhalt gebraucht zu haben — doch selbst den Terminus „Disegno" (= Idea) in ebenderselben Doppelbedeutung hand-

habt, so daß er sowohl den Vorgang, als das Objekt des „zeichnenden" Aktes bezeichnet. Wir haben, um einen ähnlich ambivalenten Ausdruck zu benutzen, „Disegno" meist mit „Vorstellung" übersetzt.

200) Zuccari, Idea I, 3, p. 40: „E principalmente dico, che Disegno non è materia, non è corpo, non è accidente di sostanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola, o oggetto dell' intelletto, in cui sono espresse le cose intese; e questo si trova in tutte le cose esterne, tanto divine, quanto umane, come appresso dichiareremo. Ora seguendo la dottrina de' filosofi, dico, che il Disegno interno in generale è *un' idea e forma nell' intelletto rappresentante espressamente e distintamente la cosa intesa* da quello, che pure è termine ed oggetto di esso. E per meglio anco capire questa definizione si dee osservare, che essendovi due sorte d' operazioni, cioè altre esterne, come il disegnare, il lineare, il formare, il dipingere, lo scolpire, il fabbricare, ed altre interne, come l' intendere, e il volere, siccome e necessario, che tutte le operazioni esterne abbiano un termine . . . così anco è necessario, che l' operazioni interne abbiano un termine, acciocchè sieno anch' esse compite e perfette; il qual termine altro non è, che la cosa intesa; come per esempio, s' io voglio intendere, che cosa sia il leone, è necessario, che il leone da me conosciuto sia termine di questa mia intellezione; non dico il leone, che corre per la selva, e dà la caccia agli altri animali per sostentarsi, che questo è fuora di me; ma dico una forma spirituale formata nell' intelleto mio, che rappresenta la natura e forma del leone espressamente, e distintamente ad esso intelletto, nella qual forma o idolo della mente vede e conosce chiaramente l' intelletto non pure *il leone semplice* nella forma e natura sua, ma anco *tutti i leoni.* E di quì si vede non pur la convenienza fra le operazioni esterne ed interne, cioè che ambedue hanno un termine appartato, acciocchè sieno compite e perfette, ma anche in particolare (più a proposito nostro) la differenza loro; e ove il termine dell' operazione esterna è cosa materiale, come la figura disegnata o dipinta, la statua, il tempio o il teatro, il termine dell' operazione interna dell' intelletto è una forma spirituale rappresentante la cosa intesa."

Vgl. hierzu Armenini a. a. O. p. 137: „Deue prima il Pittore hauer nella mente vna bellissima Idea per le cose, ch' egli oprar vuole, accioch' egli non faccia cosa, che sia senza consideratione e pensamento; ma che cosa sia Idea, diremo breuemente, fra i Pittori non douer esser altro, che la *forma apparente delle cose create, concette nell' animo* del Pittore, onde l' Idea dell' huomo è esso *huomo vniuersale,* al cui sembiante sono fatti poi gli huomini. Altri dissero poi l' Idee essere le similitudini delle cose fatte da Dio, percioche prima ch' egli creasse, scolpì nella mente le cose, ch' egli crear voleua, e le dipinse. Così l' Idea del Pittore si può dire essere quella *imagine, che prima egli si forma e scolpisce* nella mente di quella cosa, che o dissegnare o dipingere voglia, la qual subito dato il soggetto gli vien nascendo."

201) Zuccari, Idea II, 1, p. 101: „Dico dunque, che il Disegno esterno altro non è, che quello, che appare circonscritto di forma senza sostanza di corpo: semplice lineamento, circonscrizione, misurazione e figura di qualsivoglia cosa immaginata e reale; il qual Disegno così formato e circonscritto con linea è esempio e forma dell' immagine ideale. La linea dunque è proprio corpo e sostanza visiva del Disegno esterno, in qualsivoglia maniera formato; nè qui mi occorre a dichiarare, che cosa sia linea, e come nasca dal punto, retta o curva, come vogliono i mattematici. Ma dico bene, mentre essi vogliono sottoporre ad essa linea o lineamenti il Disegno o la pittura, fanno un grandissimo errore; essendochè la linea è semplice operazione a formare qualsivoglia cosa sottoposta al concetto e al Disegno universale, come appunto, diremo, i colori alla pittura, e la materia solida alla scultura, e simili. Però essa linea, come cosa morta, non è la scienza del Disegno, nè della pittura; ma operazione di esso. Ma tornando al nostro proposito, questa immagine ideale formata nella mente e poi espressa e dichiarata per linea, o in altra maniera visiva, è detta volgarmente Disegno, perchè segna e mostra al senso e all' intelletto la forma di quella cosa formata nella mente e impressa nell' idea."

202) Zuccari, Idea I, 7, p. 51 („Scintilla della Divinità") oder II, 14, p. 183 („Scintilla divina nell' anima nostra impressa"). Vgl. auch II, 1, p. 102: „È l' anima e virtù interna e scintilla divina; e per maggior intelligenza diremo quello spiraculo di luce infuso nell' anima nostra, come immagine del Creatore, è quella virtù formativa, che noi chiamiamo anima del Disegno, concetto, idea. Questo concetto e quest' idea uniti all' anima, come specie ed immagine divina, immortale, che è quella, che avviva i sensi e tutti i concetti nell' intelligenza dell' intelletto."

203) Zuccari, Idea I, 5, p. 44 f.: „Platone dunque pose l' idee in Dio, nella mente e nell' intelletto suo divino [neoplatonisch-patristische Umdeutung Platós!]; onde egli solo intende tutte le forme rappresentanti qualsivoglia cosa del Mondo. Ma è da avvertirsi intorno a questo, acciocchè talora anco noi non cadessimo in errore, o peggior di quello; che Platone non pose l' idee, o forme rappresentanti tutte le cose di Dio, come in lui distinte a guisa di quelle, che sono nell' intelletto creato, angelico, o umano; ma per queste idee intese l' istessa natura divina, la quale a guisa di specchio da se stessa come atto purissimo rappresenta tutte le cose più chiaramente e perfettamente che non sono rappresentate le nostre al senso; e questa interpretazione è la più dotta e la più vera. Sicchè trovandosi in Dio l' idee, anche in sua divina Maestà si trova il disegno interno. Ed oltre le autorità filosofiche, addurrò quello che da' teologi mi fu mostrato essere stato scritto dall' angelico Dottore s. Tommaso nella prima parte, alla questione 15. all' articolo primo, cioè che è necessario poner l' idee, che se queste non s' intendono, niuno può esser sapiente; posciachè l' idea nella lingua Greca suona l' istesso che forma nella Latina, onde per l' idee s' intendono le forme realmente distinte da quelle cose, che sono esistenti in se stesse. E queste forme sono necessarie, sendo che in tutte le cose, che non sono generate a caso, è necessario la forma esser fine della generazione; perchè l' agente non opera per la forma, se non in quanto la similitudine della forma è in esso. Il che avviene in due modi. . . ."

204) Zuccari, Idea I, 6, p. 46 ff.

205) Zuccari, Idea I, 7, p. 50: „Dico adunque, che siccome Iddio ottimo, massimo e suprema causa d' ogni cosa per operare al di fuori necessariamente mira e risguarda l' interno Disegno, nel quale conosce tutte le cose fatte, che fa, che farà, e che può fare con un solo sguardo, e questo concetto, entro al quale intende, è l' istesso in sostanza con lui, posciachè in lui non è, nè può essere accidente, essendo atto purissimo; così avendo per sua bontà, e per mostrare in picciolo ritratto l' eccellenza dell' arte sua divina, creato l' uomo ad imagine e similitudine sua, quanto all' anima, dandogli sostanza immateriale, incorruttibile, e le potenze dell' intelletto e della volontà, con le quali superasse e signoreggiasse tutte le altre creature del Mondo eccetto l' Angelo e fosse quasi un secondo Dio, volle anco darli facoltà di formare in se medesimo un Disegno interno intellettivo, acciocchè col mezzo di questo conoscesse tutte le creature e formasse in se stesso un nuovo Mondo, e internamente in essere spirituale avesse e godesse quello che esternamente in essere naturale gode e domina; ed inoltre acciocchè con questo Disegno, quasi imitando Dio ed emulando la Natura, potesse produrre infinite cose artificiali simili alle naturali, e col mezzo della pittura e della scultura farci vedere in Terra nuovi Paradisi. Ma l' uomo nel formare questo Disegno interno è molto differente da Dio, perchè ove Iddio ha un sol Disegno, quanto alla sostanza compitissimo, comprensivo di tutte le cose, il quale non è differente da lui, perchè tutto ciò, che è in Dio è Dio, l' uomo in se stesso forma varî disegni, secondo che sono distinte le cose da lui intese, e però il suo Disegno è accidente; oltre il che ha l' origine sua bassa, cioè dai sensi, come diremo poi."

206) Zuccari, Idea II, 16, p. 196.

207) Zuccari, Idea II, 15, p. 185.

208) Über die früheren Ansätze zu einer so maßlosen Ausweitung des durch die Verknüpfung mit dem Idea-Begriff gleichsam geheiligten Terminus „Disegno" vgl. Anm. 191.

209) Zuccari, Idea I, 8 und 9, p. 52 ff.

210) Zuccari, Idea I, 10, p. 59 ff.: „La ragione poi, perchè l' arte imiti la Natura è, perchè il Disegno interno artificiale e l' arte istessa si muovono ad operare nella produzione delle cose artificiali al modo, che opera la Natura istessa. E se vogliamo anco sapere perchè la Natura sia imitabile, è perchè la Natura è ordinata da un principio intellettivo al suo proprio fine ed alle sue operazioni; onde l' opera sua è opera dell' intelligenza non errante, come dicono i filosofi; poichè per mezzi ordinarî e certi conseguisce il suo fine; e perchè questo stesso osserva l' arte nell' operare, con l' ajuto principalmente di detto Disegno, però e quella può essere da questa imitata, e questa può imitar quella."

Thomas, Phys. II, 4 (Fretté-Maré XXII, p. 348): „ars imitatur naturam ... Eius autem, quod ars imitatur naturam, ratio est, quia principium operationis artificialis cognitio est ... Ideo autem res naturales imitabiles sunt per artem, quia ab aliquo principio intellectino tota natura ordinatur ad finem suum, ut sic opus naturae videatur esse opus intelligentiae, dum per determinata media ad certos fines procedit: quod etiam in operando ars imitatur."

In diesem Sinne aufgefaßt kann die „imitazione" natürlich auch die „idealisierende" Darstellung mitumfassen, wie man den Ausdruck überhaupt durchaus nicht überall, am wenigsten bei Aristoteles und Thomas, im Sinne des sogenannten „Realismus" deuten darf: bei Danti (vgl. p. 44 u. Anm. 187) bezeichnete ja sogar das „imitare" (im Gegensatz zum bloßen „ritrarre") die „idealisierende" Art der Naturwiedergabe. Vgl. zu Zuccaris (aristotelisch-scholastischer) Lösung des Nachahmungsproblems auch Lomazzo, Trattato I, 1, „Oltre di ciò ha anco d' usar il pittore queste linee proportionate con certo modo e p. 22: regola, *la quale non è altro che quella, che vsa e con che procede l' istessa Natura in fare vn suo composito*; doue prima presuppone la *materia*, che è vna cosa senza forma, senza bellezza e senza termine, e poi nella materia introduce la *forma*, che è vna cosa bella e terminata." — Der Unterschied zwischen Lomazzo und Zuccari besteht nun aber darin, daß jener, so sehr seine spekulativen Interessen den älteren Autoren gegenüber gewachsen sind, doch im „Trattato" noch stark im Sinne der älteren, praktisch gerichteten Kunsttheorie verfährt: er will den Künstler immer noch unmittelbar unterweisen, seine Spekulation ist mehr Einleitung und Verbrämung der konkreten, zum großen Teil ja älteren Quellen entnommenen Vorschriften. Erst Zuccari ist von dem rein spekulativen Problem als solchen bis zu dem Grade ergriffen, daß er, unter fast völligem Verzicht auf das unmittelbar Nützliche, praktisch Verwendbare ein ganzes starkes Buch der systematischen Erörterung desselben gewidmet hat.

211) Zuccari, Idea I, 11, p. 63 ff.: „Ecco la necessità, che tiene l' anima nostra dei sensi per intendere e principalmente per formare il suo Disegno interno. E perchè gli esempi facilitano le cose, io apporterò un esempio in che modo nella mente nostra si formi il Disegno.

Però dico, che siccome per formare il fuoco il fucile batte la pietra, dalla pietra n' escon faville, le faville accendon l' esca, poi appressandosi all' esca i solfanelli, s' accende la lucerna: così la virtù intellettiva batte la pietra dei concetti nella mente umana; e il primo concetto, che sfavilla, accende l' esca dell' immaginazione, e move i fantasmi e le immaginazioni ideali; il qual primo concetto è interminato e confuso, nè dalla facoltà dell' anima o intelletto agente e possibile è inteso. Ma questa favilla diviene a poco a poco forma, idea, e fantasma reale e spirito formato di quell' anima speculativa e formativa; poi s' accendono i sensi a guisa di solfanelli, e accendono la lucerna dell' intelletto agente e possibile, la quale accesa diffonde il suo lume in ispeculazione e divisione di tutte le cose; onde ne nascono poi idee più chiare e giudizî

più certi, presso de' quali cresce l' intelligenza intellettiva nell' intelletto alla cognizione o formazione delle cose; e dalle forme nasce l' ordine e la regola, e dall' ordine e regola l' esperienza e la pratica: e così vien fatta luminosa e chiara questa lucerna."

Es ist sehr bezeichnend, daß Zuccari in seinem in Anm. 210 zitierten Thomas-Excerpt den Satz „Omnis autem nostra cognitio est per sensus a rebus sensilibus et naturalibus accepta ..." fortgelassen hat. Vgl. übrigens auch Anm. 80 und 132.

212) Zuccari, Idea II, 11, p. 164: „E quì forse alcun bell' intelletto vorrà opporre con dire, che questo concetto ideale e questo Disegno intellettivo, sebbene è primo moto e prima luce all' intelletto, non opera però per se stesso, poichè l' intelletto per mezzo dei sensi è quello, che opera il tutto.

Sottile opposizione, ma vana e di nulla sostanza: perocchè siccome le cose comuni a tutti sono proprie, e ciascuno se ne può liberamente servire, avendone parte, come beni di repubblica, nè niuno però se ne può fare assoluto padrone, se non il Principe stesso; in questo modo essendo l' intelletto e i sensi soggetti al Disegno e al concetto, potiamo dire, che esso Disegno, come Principe, rettore e governatore di essi, se ne serva come cosa sua propria."

213) Vgl. hierzu Schlosser, Materialien zur Quellenkunde VI, p. 117.

214) Vgl. die schon von Schlosser (Materialien VI, p. 118) hervorgehobene Scheidung der guten und schlechten Künstler, von denen die letzteren des Modelles bedürfen, die ersteren aber nicht (am tiefsten aber stehen die, die eines fremden Kunstwerks als Vorbildes benötigen); Zuccari, Idea II, 3, p. 115: „Questo sebbene è necessario assolutamente alle operazioni nostre di pittura, scultura ed architettura a perfezionarli: nientedimeno è necessario con esso Disegno esterno naturale principalmente l' interno intellettivo sensitivo; ma quello come meno esemplare proprio è perfetto. Nel che anco consiste la differenza fra i pittori eccellenti, scultori ed architetti ed altri di nostra professione di poca eccellenza, che dove questi non sanno disegnare, scolpire nè fabbricare senza la scorta del Disegno esterno esemplare, quelli operano queste stesse cose senz' altra interna scorta di altra intelligenza, come vediamo per esperienza".

215) Zuccari, Idea II, 4, p. 118ff. Auch solche „Capricci" müssen aber ihre Regel und ihr Maß haben (p. 121). Vgl. die interessanten Ausführungen Pachecos (Anm. 197), wonach auch die der Natur fremden Geschöpfe, wie Chimären usw., in Wahrheit nur neue Zusammensetzungen von an und für sich natürlichen Formen sind.

216) Zuccari, Idea II, 1, p. 101ff.; II, 3, p. 114. Der „Spirito" steht nach der der ganzen Renaissance geläufigen Anschauung vermittelnd zwischen „Corpo" und „Anima".

217) Zuccari, Idea II, 6, p. 132: „Ecco il vero, il proprio ed universale fine della pittura, cioè l' essere imitatrice della Natura e di tutte le cose artificiali, che illude e inganna gli occhi de' viventi e di più saputi. Inoltre esprime nei gesti, nei moti, nei movimenti della vita, nelli occhi, nella bocca, nelle mani tanto al vivo e al vero, che scuopre le passioni interne, l' amore, l' odio, il desiderio, la fuga, il diletto, il gaudio, la tristezza, il dolore, la speranza, la disperazione, il timore, l' audacia, l' ira, lo speculare, l' insegnare, il disputare, il volere, il comandare, l' obbedire e insomma tutte le operazioni e effetti umani".

218) Natürlich schließt das nicht aus, daß Zuccari (Idea II, 2, p. 109f.) die unvermeidliche Anekdote von den krotoniatischen Jungfrauen vorträgt — ohne daß die daran geknüpfte Mahnung zur „Auswahl" in systematischem Zusammenhang mit seiner Gesamtanschauung stünde, und mit der ausdrücklichen Kautel, daß diese Elektion der „Naturnachahmung" nicht zunahetreten dürfe: „E perchè quasi tutti gli individui naturali patiscono qualche imperfezione, e rarissimi sono i perfetti, massime il corpo umano, che spesso è manchevole in proporzione e disposizione di qualche membro, è necessario al pittore e allo scultore acquistare la buona cognizione delle parti e simmetria del corpo umano, e d' esso corpo scegliere le parti più belle e le più graziose, per formarne una figura di tutta eccellenza, ad imitazione pure della Natura nelle sue più belle e perfette opere".

219) Wir vermögen in Zuccaris „Idea“ nicht sehr viel mehr Platonisches oder Neoplatonisches zu erkennen, als der Thomismus in sich aufgenommen hatte: die Grundanschauung ist durchaus aristotelisch-hochscholastisch.

220) Der Aristotelismus — auch noch Lomazzo in seinem „Trattato“ — begnügt sich scheinbar nach wie vor mit einer rein phänomenalen Schönheitsdefinition im Sinne der συμμετρία und εὔχροια. So sehen wir etwa Jul. Caes. Scaliger sogar die dichterische „pulchritudo“ folgendermaßen bestimmen: „species excitata ex partium modo, figura, situ, numero, colore. Modum partium appello debitam quantitatem“ (Zitat bei Brinkschulte a. a. O. p. 46). Neben der „Harmonie“ wird vielfach auch das „Mittelmaß“ als Schönheitskriterium angeführt, doch laufen diese beiden Postulate im Grunde auf ein und dasselbe hinaus (vgl. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, p. 140ff.).

221) Vgl. etwa Vincenzo Danti, a. a. O. cap. VII/VIII, p. 37ff. (dazu Schlosser, Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh., l. c., und Materialien zur Quellenkunde VI, 119f.): neben der äußeren Schönheit, die aus der vollkommenen Proportion des Sichtbar-Körperlichen entspringt, gibt es eine innere, die als „grazia“ bezeichnet wird, bestehend in der „attezza ..... di poter ben discorrere e ben conoscere e giudicare le cose“, die auf der vollkommenen Proportion des Unsichtbar-Körperlichen, nämlich der Teile des Gehirns beruht; beide Arten der Schönheit aber kommen darin überein, daß sie nur deshalb gefallen, weil sie ein Ausdruck des Guten sind, das seinerseits „depende dal sommo buono“. — Bei Danti mischt sich also der Geist platonisierender Metaphysik (sich bekundend nicht nur in der Ableitung des Schönen aus dem Guten und in der Begründung des Häßlichen aus dem Widerstand der Materie, sondern auch in der grundsätzlichen Anerkennung jener inneren Schönheit bei äußerer Häßlichkeit — „essendo stata molte volte veduta in huomini brutti“ —, als deren Prototyp stets der Platonische Sokrates gelten wird) besonders deutlich mit dem Geist peripatetischer Naturphilosophie und sokratischem Rationalismus, wie er in der Zurückführung der inneren Schönheit auf das gute Verhältnis der Gehirnteile und in der Gleichsetzung der „vollkommenen Proportion“ mit der vollkommenen Zweckmäßigkeit zum Ausdruck kommt: „la proporzione non è altro, che la perfezione d' un composto di cose nell' attezza, che se le conviene, per conseguire il suo fine“ (V, 31). Schön ist ihm also das, was am vollkommensten seinen natürlichen Zweck, sein natürliches τέλος erfüllt, wie etwa derjenige Baum der schönste ist, dessen Krone am besten die Aufgabe erfüllt, die Wurzel vor zu starker Sonne und zu vielem Regen zu schützen, und damit die größtmögliche Fruchtbarkeit des ganzen Gewächses gewährleistet.

Es darf angemerkt werden, daß diese teleologische Schönheitslehre, die letztlich auf die sokratische Gleichsetzung des καλόν mit dem χρήσιμον zurückgehen dürfte, sich ebensowohl in der Scholastik belegen läßt (Thomas, summa theol. I, 2, qu. 54, art. 1 c), als in der arabischen Philosophie des XI. Jahrh. (Al Ghasâli, das Elixir der Glückseligkeit, ed. H. Ritter, 1923, p. 147f.). Dem Araber und dem Scholastiker liegt aber der Gedanke fern, daß die Kunst berufen sei, den ἄνθρωπος τέλειος oder den ἵππος τέλειος zu realisieren.

222) So R. Borghini a. a. O. p. 122, wo überdies die Schönheit mit einer guten Humoralbeschaffenheit in Verbindung gebracht wird. Daß schon ein Autor wie Castiglione die Schönheit als eine Ausstrahlung der göttlichen Gnade und demgemäß als einen Ausdruck innerer Güte betrachtete, sahen wir bereits oben, Anm. 136; allein es ist bezeichnend, daß diese Auffassung in die kunsttheoretische Begriffsbildung erst 50 Jahre später Eingang findet.

223) Neben Lomazzo (Zitat p. 126ff.) nennen wir Cesare Ripa, Iconologia, Rom 1603, s. v. „Bellezza“: „Si dipinge la Bellezza con la testa ascosa frà le nuuole, perchè non è cosa, della quale più difficilmente si possa parlare con mortal lingua e che meno si possa conoscere con l' intelletto humano, quanto la Bellezza, la quale nelle cose create non è altro (metaforicamente parlando) che *vn splendore che deriua della luce della faccia di Dio,* come diffiniscono i Platonici, essendo la prima Bellezza vna

cosa con essa, la quale poi, communicandosi in qualche modo l' Idea per benignità di lui alle sue creature, è caggione, che esse intendano in qualche parte la Bellezza". Die die „Bellezza" personifizierende Gestalt soll in der einen Hand eine Lilie tragen, in der andern aber Kugel und Zirkel, weil jede Schönheit (sc. phänomenal betrachtet) „consiste in misure e proporzioni".

Unter Berufung auf Ripa und Lomazzo definiert dann Francesco Scannelli, Il Microcosmo della Pittura, Cesena 1657, I, 17, p. 107 folgendermaßen: „...... non essere ... la tanto desiderata bellezza, che *riflesso di supremo lume*, e come *raggio della divinità*, la quale m' *appare* composta con buona *Simetria di parti* e concordata con la *soauità de' colori*, lasciata in terra per reliquia e Caparra della vita Celeste ed immortale". Das Verhältnis der neuplatonisch-metaphysischen zur klassisch-phänomenalen Schönheitsbestimmung tritt hier besonders klar hervor.

224) Vgl. Zuccari, zitiert Anm. 218; dazu etwa Alberti, zit. Anm. 134; Dolce, zit. Anm. 190.

225) Zuccari, Idea I, 10, p. 59: „...materia esterna, atta a produrre quegli effetti ...", „materie soggetti e capaci della pittura" usw. Wo die Mangelhaftigkeit gewisser Natur- oder Kunsterscheinungen begründet werden soll, erscheint als Ursache nicht der Widerstand der Materie, sondern die Unvollkommenheit des „agens", d. h. der wirkenden und formenden Kraft; z B. I, 10, p. 60, wo das Zurückbleiben der Kunstwerke hinter den Naturdingen erklärt wird: „Sebben pare, che l' imiti nel dipingere o scolpire un animale, che non è pero imitarlo propriamente, ma piuttosto ritrarlo o scolpirlo; e di questo n' è causa la differenza, che si trova tra l'arte Divina producente le cose naturali, e l' arte nostra producendo le cose artificiali, che quella è più perfetta, generale e di virtù infinita, condizioni, che mancano all' arte nostra; il che è anco cagionato dalla differenza del Disegno Divino ed umano, che quello è perfettissimo e di virtù infinita, e il nostro è imperfetto (vgl. dagegen die in Anm. 303 zitierten Aussprüche Leonardo da Vincis!); e però ove il nostro può esser causa di alquanti effetti minori e di poco momento, quello è causa di effetti grandissimi e importantissimi". Ferner II, 6 p. 132f., wo (um den Rückschluß von einzelnen schlechten Kunstwerken auf die Kunst als solche abzuwehren) darauf hingewiesen wird, daß selbst die Natur gelegentlich Mißbildungen zeitige: „Deve dunque ciascheduno lodare e pregiare la pittura, nè deve avvilirla nè i suoi nobili professori da un fine particolare ed a essa ed a loro per accidente: oppure perchè talora si vedono delle pitture disgraziate, che fanno vergogna a sì nobil professione, posciachè a questo modo dovremmo ancora biasimare l' opere della Natura e la Natura istessa, poichè bene spesso vediamo della mostruosità nell' opere di essa; eppur sappiamo, che sebbene ella si trova in alcune cose manchevole per difetti di alcuni agenti, in se stessa è però perfetta, quando opera col mezzo d' agenti perfetti: e l' istesso potiamo dire dell' arte della pittura". (Vgl. dazu Aristoteles, Phys. Ausc, I, 8, 199 und den Kommentar des Thomas, Fretté-Maré XXII, p. 375.)

226) Vgl. etwa Carlo Ridolfi, Le Maraviglie dell' Arte, 1648, I, p. 3 (zitiert bei Birch-Hirschfeld a. a. O. p. 107): „E perchè avviene, che i naturali corpi nella loro produttione per la *prava dispositione della materia* rimanghino spesso di molti difetti impressi, questo solo offitio e dignità è conceduto alla Pittura, di ridurli a quello stato primiero, che furono dall' eterno Facitore prodotti, e come dispensiera della divina gratia recargli i gradi della perfettione e della bellezza". Ferner Vinc. Danti (vgl. Schlosser l. c.), Bellori (zit. p. 130) und schon Vasari (Proemio delle Vite = I, p. 216): „Percioché il Divino architetto del tempo e della natura, come perfettissimo, volle mostrare nella *imperfezione della materia* la via del levare e del aggiungere nel medesimo modo, che sogliono fare i buoni scultori e pittori ..."

227) Ridolfi, Zitat in voriger Anm.

228) Vinc. Danti a. a. O. XVI, p. 91.

229) Es bedarf keiner besonderen Hervorhebung, daß die Hingabe an den Neuplatonismus weder bei Lomazzo noch bei anderen Schriftstellern einen Einfluß des

Aristotelismus ausschließt, der selbst von den Mitgliedern der Florentiner „Academia Platonica" nicht abgelehnt, sondern assimiliert wird. Bei Lomazzo läßt sich aber immerhin verfolgen, wie die im „Trattato" geradezu vorherrschenden aristotelisch-scholastischen Elemente in der „Idea del Tempio della Pittura" von den neoplatonischen gewissermaßen überschichtet werden.

230) Mailand, 1590.

231) Vgl. etwa Lomazzo selbst, Trattato VI, 9, p. 310f. (Temperamentenlehre); II, 7, p. 110ff. (Planeten). Ferner z. B. Zuccari, Idea II, 15, p. 187ff.

232) Lomazzo, Idea ..., cap. 26, p. 72ff.: Dal modo di conoscere e constituire le proporzioni secondo la bellezza".

233) Vgl. zu dieser Anschauung das Anm. 93 Angedeutete; ihre Wurzeln liegen im Späthellenismus, vgl. etwa H. Ritter in „Vorträge der Bibliothek Warburg" I, 1922, p. 94 ff.

234) Die „Formulae idearum" sind also gleichsam Abdrücke der eigentlichen Ideen, welch letztere, in der strengen Bedeutung ihres Begriffes verstanden, nur in übermenschlichen Intelligenzen domizilieren können. Die Anschauung, daß nur die Zurückbeziehung der irdischen Erscheinungen auf die Ideen die Erkenntnis des Schönen möglich macht, klingt auch in den Anm. 223 zitierten Sätzen des Cesare Ripa an.

235) Nämlich der Satz: „E prima abbiamo da sapere, che la bellezza non è altro che una certa grazia vivace e spiritale". Lomazzo habe, so heißt es, mit diesem Satz die Schönheit als „bewegte Anmut" definiert, was mit der Neigung des Manierismus zu starker und freier Beweglichkeit zusammengebracht und neuerdings sogar der „florentinischen" Auffassung der Schönheit als einer auf Maß-Entsprechung beruhenden „Convenienza" gegenübergestellt wird (vgl. Birch-Hirschfeld a. a. O., p. 40; W. Weisbach in Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXX, 1919, p. 161 ff.; Giacomo Vesco in L'arte XXII, 1919, p. 98). Allein schon der anschließende Relativsatz „la quale prima s' infonde negli Angeli ..." hätte gegen diese Auslegung skeptisch machen sollen, und in Wahrheit ist auch dieser Satz ein wörtliches Zitat aus dem betreffenden Ficino-Kapitel, dessen Schlußdefinition von Lomazzo einfach vorweggenommen und an den Anfang seiner Darlegung gestellt worden ist.

Auch Lionello Venturi läßt sich in seinem sonst sehr instruktiven Buch „La critica e l'arte di Leonardo da Vinci" (1919, S. 111 ff.) dazu verleiten, Lomazzos von Ficino übernommene und letzten Endes dem christlichen Neuplatonismus entstammende Lichtmetaphysik als eine besonders tiefsinnige Interpretation des leonardesken „Chiaroscuro" zu deuten.

236) Das 26. Kapitel des Lomazzo ist mit den in Frage kommenden Abschnitten aus Ficinos Symposionkommentar in einem besonderen Anhang (p. 122 ff.) zusammengestellt. Nachträglich sehen wir, daß die Beziehung zwischen Lomazzo und Ficino bereits in einem kleinen, theosophisch orientierten Traktat bemerkt worden ist: Paul Vulliard, De la conception idéologique et esthétique des dieux à l'époque de la Renaissance, Paris 1907, p. 30.

237) Schon die (einer eingehenderen Untersuchung vielleicht nicht unwürdige) „Iconologia" des Cesare Ripa (vgl. Anm. 223) — ein Werk, das die inneren Beziehungen des Manierismus zum Mittelalter besonders deutlich illustriert — reicht hin, um diese Tendenz der Epoche zu kennzeichnen. Unsere Abbildung auf S. 39 veranschaulicht, wie selbst der Begriff der „Idee" zum Gegenstand einer solchen allegorisch-symbolischen Darstellung werden kann (Ces. Ripa, Iconologia, Venedig 1645 [in d. röm. Ausgabe v. 1603 vacat], p. 362ff.): „Vna bellissima donna solleuata in aria, sarà nuda, ma ricoperta da vn candido e sottilissimo velo, che tenga in cima del capo vna fiamma viuace di fuoco, haurà cinta la fronte da vn cerchio d' oro contesto di gioie splendidissimo; terrà in braccio la figura della Natura, alla quale come fanciulla dia il latte, che con l' indice della destra mano accenni vn bellissimo paese, che vi stia sotto, doue siano dipinte Città, Monti, Piani, Acque, Piante, Albori, uccelli in aria e altre cose terrestri." Der nachfolgende Text — der sich wieder in

erster Linie auf S. Thomas beruft, dann aber auch zahllose andre antike und mittelalterliche Philosophen heranzieht — erklärt dann, wie immer in derartigen Büchern und nach gut mittelalterlicher Gepflogenheit, die einzelnen Bestandteile der bildlichen Darstellung: Die Idee muß in der Luft schweben, weil sie immateriell und unwandelbar ist; sie muß nackt sein, weil sie (nach Ficino!) eine „sostanza semplicissima" darstellt; der weiße Schleier bezeichnet ihre Reinheit und Echtheit, das Feuer bedeutet das „Gute", der goldne Reif die „geistige Vollkommenheit"; sie nährt die „Natur", um die „Weltseele" anzudeuten, die von dem Geiste Gottes ausstrahlt, wie der Glanz vom Licht; und sie zeigt auf die Landschaft, weil die ganze diesseitige Welt von der Ideenwelt abhängt.

238) Für beides bietet der „Figino" Comaninis merkwürdige Beispiele: auf der einen Seite (p. 45 ff.) die bereits oben, Anm. 144 erwähnten „Capricci" des Arcimboldo, die streng nach den Prinzipien der Allegorese erfunden sind (der „Herbst" z. B. darf nur aus Früchten bestehen, die „Flora" aus Blumen, und wenn ein menschliches Antlitz aus Tieren zusammengesetzt wird, so hat etwa der Elefant die Wange zu bilden, weil diese, wegen des Errötens, als Sitz der Schamhaftigkeit gilt und anderseits der Elefant schon im Physiologus als „schamhaft" gekennzeichnet wird) — auf der andern (p. 252 ff.) die wahrhaft ergötzliche und schon von Vinc. Cartari zurückgewiesene Deutung eines Mithras-Reliefs als „Allegorie der vollkommenen Landwirtschaft"; Mithras mit seiner phrygischen Mütze ist ein „contadino giouane", der getötete Stier bedeutet die gepflügte Erde, die Schlange die Klugheit, die der Landwirt anwenden muß, um alle seine Verrichtungen gut und rechtzeitig auszuführen, Cautes und Cautopates sind Tag und Nacht (man sieht, wie diese ganz voraussetzungslose Deutung gelegentlich das uns historisch „richtig" Erscheinende trifft), und beim Skorpione schwankt man, ob er wegen seines Winterschlafes die Zeugungskraft der Erde oder wegen seines Lebens in nächtlicher Feuchtigkeit den Tau bedeute.

Die Capricci des Arcimboldo werden übrigens schon von Lomazzo (Idea del Tempio, cap. 37, p. 137 f.) erwähnt und scheinen in Karikaturen von der Art der bekannten phallischen Spottmedaille auf Paolo Giovio ihre Vorläufer zu haben.

239) Vgl. M. Dvořák, Jahrbuch für Kunstgeschichte I (XV), 1922, p. 22 ff.

239a) H. Kehrer, Kunstchronik, N. F. XXXIV, 1923, p. 784.

240) Über den gelegentlichen Widerspruch gegen den mit dem Klassizismus untrennbar verbundenen Raffaelkultus vgl. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde VIII, p. 6 ff., vor allem den interessanten Aufsatz von O. Kutschera-Woborski in Mittlg. d. Ges. f. vervielfält. Kunst 1919, p. 9 ff.

241) Vgl. p. 23 ff. und Anm. 95.

242) Vgl. Anm. 96.

243) Auch die Renaissancetheorie wendet sich zwar grundsätzlich gegen einen bloß nachahmenden „Realismus", aber doch so, daß — besonders deutlich bei Alberti (vgl. Anm. 101 und Anm. 134), das Schönheitspostulat zunächst gewissermaßen als Amendement oder Kautel zur Richtigkeitsforderung hinzutritt. Der Hauptnachdruck liegt ursprünglich — naturgemäß — auf der Bekämpfung der mittelalterlichen „Unnatur": sogar die Anekdote von den krotoniatischen Jungfrauen wird ja von Alberti bezeichnenderweise nicht gegen die „Realisten", sondern gegen diejenigen, die „aus eigner freier Erfindung etwas Schönes schaffen zu können glauben", ins Feld geführt.

244) Zum Terminus „*maniera*" vgl., neben den (im II. Anhang, p. 138 ff. zitierten) Aussprüchen Belloris etwa Fil. Baldinucci, a. a. O. XXI, p. 122: „ed in ogni altro (sc. ausgenommen Michelangelo, Raffael und A. del Sarto) scuopresi talora alquanto di quel *difetto*, che dicesi *Maniera* o *Ammanierato*, che è quanto dire *debolezza* d' intelligenza e più della mano nell' *obbedire al vero*", sowie den in Anm. 245 erwähnten Brief des Marchese Giustiniani (Bottari, Raccolta VI, p. 250): „Decimo è il modo di *dipignere, come si dice, di maniera*, cioè che il pittore con lunga pratica del disegno e di colorire, di *sua fantasia senza alcun esemplare* forma in pittura quel che ha nella fantasia . . ., nel qual modo ha dipinto a' tempi nostri il Barocci, il Romanelli,

il Passignano e Giuseppe d' Arpino . . . . .; ed in questo modo molti altri hanno a olio fatto opere assai vaghe e degne di lode". Diese spezifische Bedeutung des Ausdrucks „maniera" im Sinne einer naturfremden oder naturfernen Kunstübung ist aber nicht die ursprüngliche; zunächst bedeutet „maniera" (di fare) vielmehr nichts weiter als „Arbeitsweise", so daß sowohl von „maniera buona" als von „maniera cattiva" oder „goffa" gesprochen werden kann, und der Ausdruck in der Regel da zur Anwendung kommt, wo der besondere Kunstcharakter einer Nation, einer Zeit oder eines bestimmten Meisters bezeichnet werden soll: „maniera antica", „maniera moderna", „maniera greca", „maniera tedesca", „maniera di Donatello" (die Abhandlung von John Grace Freeman „The maniera of Vasari, London, 1867, war uns leider nicht zugänglich). Die Äußerungen Belloris, Baldinuccis und Giustinianis zeigen uns nun, daß das XVII. Jahrh. begonnen hatte, dem bis dahin vollkommen farblosen Ausdruck „maniera" einen eigenen prägnanten Inhalt zu geben, so daß er, der bislang nur in Verbindung mit einem Adjektiv oder Genitiv gebraucht werden konnte, von jetzt an absolut zu stehen vermag; „dipignere di maniera" heißt nunmehr: aus dem Kopf oder, um im Gleichnis zu bleiben, aus dem Handgelenk malen; und nur diese grundsätzliche Emanzipation vom Naturvorbild, nicht etwa eine Anlehnung an andere Meister, kennzeichnet dem ursprünglichen Wortsinn nach den „Manieristen" (so noch Goethe: „er erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken, einem Gegenstande, den er öfters wiederholt hat, eine eigne bezeichnende Form zu geben, ohne, wenn er ihn wiederholt, die Natur selbst vor sich zu haben, noch auch sich geradezu ihrer ganz lebhaft zu erinnern").

Innerhalb jener klassizistischen Theorie nun, die alles „Subjektive" und „Phantastische" verdammte und von der Kunst bei allen Mahnungen zum „Idealismus" dennoch durchaus „Natürlichkeit" und auf konkreter Anschauung beruhende „Richtigkeit" verlangte, mußte der nunmehr mit der spezifischen Bedeutung des naturfernen Schaffens belastete Ausdruck „maniera" jenen tadelnden Sinn bekommen, den er bis an die Schwelle unsrer Zeit behalten hat. Und vielleicht erklärt sich gerade aus dieser negativen Umwertung des Manierabegriffs, die sich im Kreise Belloris vollzogen zu haben scheint (bei Giustiniani fehlt ja der tadelnde Beigeschmack noch ganz, während Bellori und Baldinucci bereits ausdrücklich von „vitio", „difetto" und „ammanierato" = „manieriert" reden), das nunmehr hervortretende Bedürfnis der Kunsttheorie, nach einem anderen, wertindifferenten Ausdruck zu suchen, der, wie es ehedem der jetzt zum Tadelsprädikat gewordene Terminus „maniera" getan hatte, nichts anderes als die besondere Kunstweise der Zeiten, Völker und Personen bezeichnen sollte: derselbe Bellorische Kreis, der den Ausdruck der „maniera" zu einem Schmähwort umgebildet hat, hat anscheinend den uns heute so selbstverständlich dünkenden, in Wahrheit aber kaum vor der Mitte des XVII. Jahrhunderts unternommenen Schritt getan, der Poetik und Rhetorik den Terminus „Stil" zu entlehnen und ihn für die Werke der bildenden Kunst in Anspruch zu nehmen; vgl. die von Bellori a. a. O. p. 460ff. zusammengestellten kunsttheoretischen Maximen Poussins: „Della Materia, del Concetto, della Struttura, e dello *Stile* . . . . Lo stile è vna maniera particolare e industria di dipingere e disegnare, nata dal particolare genio di ciascuno nell' applicatione e nell' vso dell' idee, il quale stile, maniera o gusto si tiene della parte della natura e dell' ingegno". Hier wird der Ausdruck „Stil", scheinbar zum erstenmal, zur Bezeichnung der individuellen bildnerischen Gestaltungsweise herangezogen, die bislang durch den Ausdruck „maniera" bezeichnet wurde (wie er auch zunächst nicht anders, denn als „*maniera* particolare", definiert werden kann). Die allgemeine Rezeption des für die Theorie der bildenden Künste neuen Terminus hat sich denn auch, vor allem außerhalb Frankreichs, ziemlich langsam vollzogen: in Deutschland etwa benutzt noch Joh. Fr. Christ an seiner Stelle den Ausdruck „goût" (vgl. Poussins „gusto"); endgültig dürfte der Sieg des Ausdrucks „Stil" bei uns wohl erst durch Winckelmann entschieden worden sein.

245) Interessant ist demgegenüber der Brief des Marchese Vinc. Giustiniani (Bottari, Raccolta VI, p. 247 ff.), der in Caravaggios Kunst eine Vereinigung des „dipingere di maniera" mit dem „dipingere con avere gli oggetti naturali d' avanti", und damit die höchste Form der Malerei überhaupt, erblickt hat. Das für die Kenntnis der damaligen Kunstübung und Kunsterziehung überaus bedeutsame Schriftstück unterscheidet 12 „Grade" oder „Modi" der Malerei: 1. Mechanische Kopie „con spolveri". 2. Freie Kopie auf Grund einfacher Beobachtung oder mit Hilfe optischer Apparate, wie der (von Alberti angegebenen) „graticola", des Fadengitters. 3. Zeichnung nach allem, was sich dem Auge darbietet, besonders aber nach antiken oder modernen Statuen und guten Gemälden. 4. Einzelstudien nach Köpfen, Händen usw. 5. Malerische Darstellung von Blumen oder andern kleinen Objekten („ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure"). 6. Architekturdarstellung und Prospektmalerei. 7. Erfindung großer Gegenstände, insonderheit Landschaftsmalerei, sei es in der grandiosen Manier der Tizian, Raffael, Carracci und Reni, sei es in der minutiösen Manier der Civetta, Breughel und Bril. 8. Grottesken. 9. Malerei oder Radierung „con furore di disegno e d' istoria data dalla Natura" (Polidoro da Caravaggio und Tempesta). 10. „Dipingere di maniera" (vgl. vorige Anm.) 11. Malerei nach dem Modell. 12. Vereinigung der zehnten und elften Stufe, erreicht nur von den ersten Meistern, gegenwärtig von Caravaggio, den Carracci, Guido Reni und anderen.

246) Bellori a. a. O. p. 212.

247) Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma, 1881, II, p. 59.

248) Brief des Marchese Giustiniani, zitiert Anm. 245.

249) So das Verdikt Berninis, Chantelou a. a. O. p. 190.

250) Bellori, Zitat p. 136.

251) Luigi Scaramuccia, Le finezze de' Pennelli Italiani, 1674, p. 76: „Per finirlo è stato quest' Huomo vn gran Soggetto, mà non Ideale, che vuol dire non saper far cosa alcuna senza il naturale auanti". Vgl. etwa noch Giov. Baglione, Le Vite de Pittori, Scultori ed Architetti 1642, p. 139: Caravaggio besitze eine gute „maniera, che presa havea nel colorire dal naturale, benchè egli nel rappresentar le cose non hauesse molto giudicio di scieglere il buono e lasciare il cattiuo", oder Scannelli a. a. O. I, 7, p. 52 f.: „provisto di particolar genio, mediante il quale daua con l' opere a vedere vna straordinaria e veramente singolare immitatione del vero, e nel communicar forza e rileuo al dipinto non inferiore, e forsi ad ogni altro supremo, priuo però della necessaria base del buon disegno, si palesò poscia d' inuentione mancante, e come del tutto *ignudo di bella idea*, gratia, decoro, Architettura, Prospettiua ed altri simili conueneuoli fondamenti".

252) Bellori ist ja der Mann, der das Wort von der „*corruzione di nostra età*" gesprochen hat: was die Renaissance zu besitzen glaubte, meinte er, erst wiedererkämpfen zu müssen.

253) Bellori, zitiert p. 136.

254) So Bellori, zitiert p. 137: Die Maler und Bildhauer werden auf die Antike als Führerin zur Natur, die Architekten auf sie als auf ein Gegenbeispiel gegen den modernen Barock à la Boromini verwiesen. Über den Goethischen Ausspruch „die Antike gehört zur Natur, und, wenn sie anspricht, zur natürlichen Natur" vgl. Panofsky, Dürers Stellung zur Antike, Jahrb. f. Kunstgeschichte I (XV), 1922, p. 43 ff. (auch einzeln erschienen).

255) Vgl. dazu Schlosser, Materialien VII, p. 11 ff. und neuerdings Kutschera-Woborsky a. a. O. p. 22 ff.

256) Der Ausspruch Walzels (a. a. O. p. 5): „Wo immer die Wendung Raffaels (sc. das Dictum von der „certa idea") vorkommt, wird sie ausgespielt gegen die naturalistische Kunst" bedarf also insofern einer gewissen Ergänzung, als Bellori, und mit ihm die gesamte klassizistische Theorie, sie etwa nicht nur gegen den „Naturalismus", sondern auch gegen den „Manierismus" ins Feld geführt haben.

257) Belloris „Idea“ ist als das Grunddokument der klassizistischen Kunstanschauung im II. Anhang (p. 130 ff.) in extenso wiedergegeben.

258) Vgl. p. 136, Anm. 2.

259) Belege hierzu und zum Folgenden im II. Anhang. Über das Begriffspaar „pittori icastici“ und „pittori fantastici“ vgl. oben Anm. 144. Bellori macht sich (wie übrigens auch Junius) die irrige Auffassung im Sinne eines Comanini (vgl. Anm. 144) zu eigen, unterscheidet sich aber von ihm insofern ganz wesentlich, als er nunmehr, was sich bei seiner grundsätzlichen Einstellung von selbst versteht, die „pittori fantastici“ und die „pittori icastici“ — zumal die „facitori di ritratti“, wie sein geringschätziger Ausdruck lautet — in gleicher Weise ablehnt, während Comanini den Vertretern der „eikastischen“ Nachahmung noch sein Placet erteilen konnte.

260) Die antiken Schriftstellen, soweit sie nicht bereits zum Allgemeinbesitz der Kunsttheorie gehörten, hat Bellori freilich größtenteils der 1637 erstmalig erschienenen Kompilation des Franciscus Junius „De pictura veterum“ (vor allem cap. I § 3 und cap. II § 2) entlehnt, die beispielsweise auch Hoogstraaten a. a. O. VIII, 3, p. 286 ff. ausgiebig benutzt.

261) Bellori ist nicht nur als Antiquar, sondern auch als Kunsttheoretiker der „Vorläufer Winckelmanns“ gewesen; Winckelmanns Lehre vom „idealen Schönen“, wie er sie in der Geschichte der Kunst des Altertums, IV, 2, § 33 ff. vorträgt, deckt sich — bis auf den etwas stärkeren neoplatonischen Einschlag, der vielleicht eher als aus einer Beeinflussung durch Shaftesbury aus einer Beeinflussung durch Raphael Mengs erklärlich ist — durchaus mit dem Inhalt der Bellorischen „Idea“, der er auch die Bekanntschaft mit den Briefen Raffaels und Guido Renis verdankt, und die er in den „Anmerkungen z. Gesch. d. Kunst. d. Altertums“, 1767, p. 36, ausdrücklich als seine Quelle namhaft macht.

Um so bemerkenswerter ist es, wenn demgegenüber die Schönheitslehre Poussins als eine von der Bellorischen stark abweichende, nämlich rein neuplatonische, sich erweist: während der große deutsche Archäologe die Gedanken des toten Bellori aufnimmt und weiterdenkt, hat der große französische Maler, der mit demselben Bellori in engster persönlicher Fühlung lebte, seine Theorie des Schönen fast wörtlich dem Symposionkommentar Ficinos, bzw. Lomazzos „Idea del Tempio della pittura“, entlehnt (auf die er durch den ihm wohlbekannten Lomazzo-Übersetzer Hilaire Pader aufmerksam geworden sein könnte) — so unzerstörbar war der Reiz dieser neuplatonischen Metaphysik, daß nicht einmal der klare Geist des großen französischen Klassizisten sich ihm zu entziehen vermocht hat. Wir lassen die Sätze Poussins (zu denen der p. 122 ff. abgedruckte Passus Ficinos bzw. Lomazzos zu vergleichen ist) hier folgen Bellori a. a. O. p. 461 f.): „Della idea della bellezza. L' idea della Bellezza non discende nella materia, che non sia preparata il più che sia possibile; questa preparazione consiste in trè cose, nell' ordine. nel modo e nella specie overo forma. L' ordine significa l' interuallo delle parti, il modo hà rispetto alla quantità, la forma consiste nelle linee e ne' colori. Non basta l' ordine e l' interuallo delle parti, e che tutti li membri del corpo habbiano il loro sito naturale, se non si aggiunge il modo, che dia a ciascun membro la debita grandezza proportionata al corpo, e se non vi concorre la specie, acci oche le linee sieno fatte con gratia e con soaue concordia di lumi vicino all' ombre. E da tutte queste cose si vede manifestamente, che la bellezza è in tutto lontana dalla mat eria del corpo, la quale ad esso mai s' auuicino, se non sarà disposta con queste preparationi incorporee“. Die Schlußfolgerung: „E qui si conclude, che la Pittura altro non è che vna idea delle cose incorporee, quantunque dimostri li corpi rappresentando solo l' ordine, e 'l modo delle specie delle cose, e la medesima è più intenta all' idea del bello che a tutte l' altre“ ergibt sich danach von selbst, sobald eben die Kunst als die berufene Verwirklicherin der in den vorangehenden Sätzen bestimmten „Bellezza“ betrachtet wird — was bei Ficino wenigstens, wie wir ja wissen, noch nicht der Fall gewesen war. — Man sieht auch hier, mit welcher Vorsicht die Aussagen theoretisierender Künstler zu betrachten sind: gewiß ist schon die Tatsache einer der-

artigen Übernahme von wesentlicher Bedeutung — mehr noch natürlich die individuelle Weiterbildung des Übernommenen —, allein es bedarf stets sorgfältiger Prüfung, bevor man Aussprüche wie die hier angezogenen Poussins als „selbständige erkenntnistheoretische Einsichten" des betreffenden Künstlers erklärt und ohne weiteres zur Deutung ihres Kunstwollens heranzieht (so K. Gerstenberg, Die ideale Landschaftsmalerei, 1923, p. 108; umgekehrt geht Fränger a. a. O. p. 33 zu weit, wenn er — die speziellen Beziehungen der Poussinschen Lehre zur Metaphysik Ficinos bzw. Lomazzos verkennend — in ihnen nur einen Niederschlag des „allgemein verbreiteten" Platonismus erblickt und demzufolge auch den nur aus der Lehre von den mystischen Einflußbeziehungen zwischen sublunarer und translunarer Welt verständlichen Begriff der „preparazione" unrichtig deutet).

262) Über den Begriff des „Ideals" vgl. neuerdings Cassirer a. a. O.; ferner Schlosser, Materialien ..., passim, und in Jahrb. d. Kunstslgn. d. Allerh. Kaiserh. XXXIX, 1910/11, p. 249. Natürlich ist Bellori nicht so kurzsichtig, das Ideal als schlechthin allgemeingültig, d. h. undifferenzierbar, hinzustellen: es ist vielmehr insofern individualisiert, als die „Idea" eine Gattungsvorstellung ist, die — freilich innerhalb ihrer Gattung nun doch eine allgemeine Geltung beanspruchend — bestimmte Typen sowohl der habituellen Erscheinung (etwa das Starke, Anmutige, Feurige) als des aktuellen Zustandes (etwa den Zorn, die Trauer, die Liebe) auf einen recht eigentlich „exemplarischen" Ausdruck bringt.

263) Vielleicht noch stärker als bei Bellori selbst tritt dieser unduldsame Charakter bei den französischen Theoretikern wie Félibien, Du Fresnoy, Fréart de Chambray hervor (vgl. dazu Fränger a. a. O. und namentlich A. Fontaine, Les doctrines d' art en France de Poussin à Diderot, 1909). Umgekehrt regt sich hier zuerst der Widerspruch der „Modernisten" wie Charles Perrault, der „malerisch" Empfindenden wie Philippe de Champaigne und namentlich der „Amateurs" wie Roger de Piles (vgl. hierzu Schlosser, Materialien z. Quellenkunde IX, p. 28 ff.).

264) Vgl. auch die große Akademierede Berninis vom 5. Sept. 1665 (Chantelou a. a. O. p. 134).

265) Lomazzo, Trattato I, 1, p. 19; Zitat bei Birch-Hirschfeld a. a. O. p. 22. Dortselbst begegnet sogar noch die Wendung vom „simia della natura" (natürlich in lobendem Sinn).

266) Dion Chrysostomos, ὑπὲρ τοῦ Ἴλιον μὴ ἁλῶναι, ed. J. de Arnim a. a. O. I, p. 115 ff.

267) Michelangelo, eine Renaissancestudie, 1892.

268) Die Rätsel Michelangelos, 1908.

269) Michelangelo II, 1903, besonders p. 191 ff.

270) Condivi a. a. O. cap. 56, p. 204.

271) Karl Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, 1897, Nr. CLXXII (= Ces. Guasti, Le Rime di Michelangelo Buonarroti, 1863, p. 291) u. ö.

272) Petrarca I, Canzone IX:

„Gentil mia Donna, io veggio
Nel mover de' vostr' occhi un dolce lume,
Che mi mostra la via, ch' al Ciel conduce";

vgl. Michelangelo, Frey CIX, 19:

„Veggio co' bei vostr' occhi un dolce lume."

273) Frey LXIV.

274) Frey CIX, 105; vgl. u. a. auch XXXIV, XCII, LXXV. Zu der hier überall zum Ausdruck kommenden „Lichtmetaphysik" vgl. wiederum Anm. 68, 93, 122, sowie p. 52 ff.

275) Frey CIX, 99.

276) Frey XCIV. Gelegentlich bricht aber doch die Leidenschaft für das „empirisch Schöne" sich Bahn und reißt alle Schranken der platonistischen Erziehung bedenkenlos nieder: Frey CIX, 104.

277) Frey LXXV.

278) Frey XCI.

279) Frey CIX, 24; vgl. Frey CXLVI.

280) Frey XCI, vgl. etwa Frey XLIII, LXIV, Guasti p. 27.

281) Vgl. oben Anm. 59. Schon bei Alberti heißt es, um nur den Stammvater der Kunsttheorie zu zitieren: „Alii solum detrahentes, veluti qui superflua discutiendo quaesitam hominis figuram intra marmoris glebam inditam atque absconditam producunt in lucem" (a. a. O. p. 171). Die betreffende Vasaristelle wurde bereits in anderem Zusammenhang angeführt (Anm. 157).

282) Vgl. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, p. 169 f.

283) Frey LXXXIV (vgl. auch Fr. CXXXIV und Guasti p. 171):

„. . . Simil di me model di poca stima
Mio parto fu, per cosa alta e perfetta
Da voi *rinascer po'*, Donna alta e degna,
Se 'l poco accresce *e mio soverchio lima*
Vostra mercè . . ."

Eine derartige Umdeutung des übernommenen Gedankens (vgl. Anm. 59) läßt sich der ebenso subjektiv-erotischen Allegorisierung antiker Mythen vergleichen, wie sie für den Künstler Michelangelo und seinen Kreis bezeichnend ist (vgl. Panofsky, Jahrb. f. Kunstgeschichte I (XV), 1922, Heft 3). Bei Schiller, der auch gelegentlich das Marmorblock-Gleichnis aufgegriffen hat, ist diese subjektiv-erotische Stimmung wieder einer objektiv-ethischen gewichen: „Ein Marmorblock, obgleich er leblos ist und bleibt, kann darum nichtsdestoweniger lebende Gestalt durch Architekt und Bildhauer werden; ein Mensch, wiewohl er lebt und Gestalt hat, ist darum noch lange keine lebende Gestalt (Über die ästh. Erziehung d. Menschen, 15. Brief); und bei einem Theologen, Geiler von Kaisersberg, wird die antike ἀφαίρεσις-Vorstellung nicht zum Gleichnis für die Vervollkommnung des eignen Wesens, sondern zum Gleichnis für eine Reinigung der „visio Dei" erhoben: „Ein bildhauwer weñ er wil ein bild hauwen vnd machen, so nimpt er ein lindinbaum oder ein ander holtz, vnd thůt nüt dann das er hinweg thůt, stets hauwet er daruon .... vnd würt von dem selben vonthůn ein semlich hübsch kostlich wol geziert bild. Ein maler der musz zůthůn, wil er ein bild malen ...." So soll der Fromme „als ein bildhauwer" alles Anschaulich-Konkrete und daher Unvollkommene von Gott scheiden, seien es Engel, Heilige, Himmel oder Erde, um die reine und vollkommene Anschauung Gottes zu gewinnen (Brosamlein, Straßburg 1517, fol. XLIIII v.).

284) Frey LXXXIII.

285) Vgl. Frey LXV.

286) Zu einem andern Sonett, in dem das gleiche Problem in Form einer Zwiesprache zwischen dem Dichter und Eros behandelt wird (Frey XXXII), läßt sich eine merkwürdige Parallele bei Giordano Bruno belegen: „Intendo, che non è figura o la specie sensibilmente o intelligibilmente representata, la qual *per sè* muove; perche, mentre alcuno sta mirando la figura manifesta a gli occhi, non viene ancora ad amare; ma da quello istante, che l' *animo concipe* in se stesso quella figurata non più visibile, ma cogitabile, non più dividua, ma individua, non più sotto specie di cosa, ma sotto specie di buono o bello, allora subito nasce l' amore" (Eroici Furori I, 4, a. a. O. p. 345 ff.).

287) Siehe Anm. 143.

288) Der dritte, häufig mit „Idea" gleichgesetzte Ausdruck „Forma" kommt nicht in Betracht: er bedeutet bei Michelangelo entweder einfach „Gestalt" (z. B. Frey CIX, 61), oder, im Sinne des scholastisch-peripatetischen Sprachgebrauchs („anima est forma corporis"), Seele; so z. B. in Frey CIX, 105:

„Per ritornar la donde venne fora
L' immortal forma al tuo carcer terreno . . ."

Diese Auslegung (vgl. dazu Scheffler a. a. O. p. 92, Anm. 2) wird dadurch bestätigt, daß in genau demselben Zusammenhang das „immortal forma" durch ein „alma diva" ersetzt werden kann (Frey CXXIII; vgl. auch Frey CIX, 103, Zeile 4—6).

289) Vgl. dazu Anm. 92.

290) So Frey XXXIV, Zeile 3; XXXVI, Stanze 10, Zeile 4; LXII, Zeile 3; CIX, 1, Zeile 12; CIX, 25, Zeile 7; CIX, 103, Zeile 2. Daneben begegnet das Wort „imagine" oder „imago" natürlich auch in der konkreteren Bedeutung eines wirklichen, gemalten oder skulpierten Bildes, z. B. Frey LXV, Zeile 3; CIX, 53, Zeile 2; CIX, 92, Zeile 3.

291) So Frey CIX, 59, Zeile 2; CXLIV, Zeile 2.

292) Frey CIX, 87, Zeile 1 ff.

293) Frey CXLI, Zeile 7. Besonders deutlich treten die Ausdrücke „Imagine" und „Concetto" einander in Frey CIX, 50 gegenüber:

„Negli anni molti e nelle molte prove,
Cercando, il saggio al buon *concetto* arriva
D' una *imagine* viva,
Vicino a morte, in pietra alpestra e dura."

Der „Concetto" ist also die Idee der „Imagine", die jener gemäß in Stein verwirklicht wird. Vgl. auch Frey CXLVI: „S' a tuo nome ho concetto alcuna imago."

294) G. Milanesi, Le lettere di Michelangelo Buonarroti, 1875, Nr. 464, 465.

295) Due Lezioni di messer Benedetto Varchi, 1549. Die das Sonett kommentierende erste Vorlesung ist abgedruckt bei Guasti a. a. O. p. LXXXV ff., wonach wir zitieren.

296) Varchi a. a. O. p. XCIV.

297) Varchi ebendort. Es darf erwähnt werden, daß Varchi, sogar mit deutlicher Anspielung auf die oben p. 64 zitierten Verse Francesco Bernis, das in der neueren Literatur vielleicht zu wenig betonte aristotelische Element in Michelangelos Denken ausdrücklich hervorhebt: „che egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle e non dice parole, ma cose, tratte *non solo del mezzo di Platone, ma d' Aristotile*" (Varchi a. a. O. p. CXI).

298) Den Gedanken der „Elektionstheorie" hat Michelangelo in einem jugendlichen Liebesgedicht (Frey IV) in metaphysischem, ja theologischem Sinne umgedeutet: die „Auswahl des Besten" wird nicht vom Menschen, sondern (um die Geliebte zu schaffen) von Gott vorgenommen, für den Erzeugtes und zu Erzeugendes ja keine Gegensätze bedeuten:

„Colui, che 'l tutto fè, fece ogni parte,
E poi di tutto la più bella scelse,
Per mostrar quivi le sue cose excelse
Com' ha fatt' or con la sua divin' arte."

299) Lange und Fuhse a. a. O. p. 227; zum Ausdruck könnte man Ficino, Comm. in Sympos. (Opera II, p. 1336) vergleichen:

Dürer	Ficino
„Daraus wirdet der versammlet heimlich Schatz des Herzen offenbar . . ."	„Qua inclinatione gravatus *thesaurum penetralibus suis absconditum* negligit."

Der Gedankengang ist freilich so andersartig, daß das Bestehen einer Beziehung im Sinne unmittelbarer Abhängigkeit durchaus fraglich erscheint.

300) Lange und Fuhse a. a. O. p. 297, 27 ff., ganz ähnlich und gleichzeitig ebendort p. 295, 8 ff.

301) Ficino, Libri de vita triplici I, 6 (Opera I, p. 498); der betr. Dürerische Satz „dann es will kummen van den öberen Eingießungen" (Lange und Fuhse p. 297, 20) ist bereits von Karl Giehlow, Mitt. d. Ges. f. vervielfält. Kunst, 1904, p. 68, mit dem im Text zitierten Ausspruch Ficinos zusammengebracht worden.



302) Dürer
(L.-F. 298, 1 = 295, 13)
„Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt' er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszugießen."

Seneca
(Epist. LXV, 7, vollst. Zitat Anm. 41)
„Haec exemplaria rerum omnium Deus *intra se* habet . . .; *plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat* . . ."

303) Den Äußerungen Vasaris, Zuccaris, Pachecos und Belloris, die sich ni infinitum vermehren ließen (vgl. z. B. Lomazzo, Trattato II, 14, p. 159: „Però questo solo essercitio stimo io al debbol mio giudicio essere il più eccellente e *diuino* che sia la mondo, poi che l' artifice viene quasi à dimostrarsi quasi *vn' altro Dio*"), seien hier nur zwei schöne Aussprüche Leonardos (Trattato Nr. 13 und 68) hinzugefügt: „Come il pittore è Signore d' ogni sorte di gente e di tutte le cose. Se 'l pittore vol vedere bellezze, che lo innamorino, egli n' è signore di generarle, et se vol vedere cose mostruose, che spaventino, o' che sieno buffonesche e risibili, o' veramente compassionevoli, *ei n' è signore e Dio* [in anderer Überlieferung: *creatore*]. . . . e in effetto, ciò, ch' è nell uniuerso per essentia, presentia o' immaginatione, esso lo ha primo nella mente e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellentia, che in pari tempi generano una proportionata armonia in un' solo sguardo, qual' fanno le cose", und — fast wörtlich mit Dürers Ausspruch übereinstimmend — „*La deità che ha la scientia del pittore fa, che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente diuina,* imperochè con libera potestà discorre alla generatione di diuerse essentie, di uarij animali, pianti, frutti, paesi, campagne . . . etc. . . ."

304) Wie der Verstand „bewirkt, daß Sinnenwelt entweder gar kein Gegenstand der Erfahrung oder eine Natur ist" (Kant, Prolegomena § 38), so, dürfen wir sagen, bewirkt das künstlerische Bewußtsein, daß Sinnenwelt entweder gar kein Gegenstand der künstlerischen Darstellung oder eine Gestaltung ist; wobei jedoch das eine zu beachten bleibt, daß — während diejenige Gesetzlichkeit, die der Verstand der Sinnenwelt „vorschreibt", und durch deren Erfüllung dieselbe „Natur" wird, eine allgemeine ist — diejenige Gesetzlichkeit, die das künstlerische Bewußtsein der Sinnenwelt „vorschreibt", und durch deren Erfüllung dieselbe „Gestaltung" wird, als eine individuelle, oder, um einen neuerdings vorgeschlagenen Ausdruck zu gebrauchen (H. Noack, Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs, Diss. Hamburg 1923), „idiomatische" betrachtet werden muß.

I. ANHANG

G. P. LOMAZZOS KAPITEL ÜBER DIE SCHÖNEN PROPORTIONEN UND DER SYMPOSIONKOMMENTAR MARSIGLIO FICINOS

MARSIGLIO FICINO.[1])

[Che la Belleza è cosa spiritvale. Capi. III.

...... Sono alcuni, che anno oppenione, la pulcritudine essere una certa posizione di tutti i membri o veramente commensurazione e proporzione con qualche suavità di colori. L'oppenione de quali non ammettiamo ....] *Aggiugnesi, che quella proporzione include tutti i membri del Corpo composto insieme,* [in modo che ella non è in alcuno de' membri di per se, ma in tutti insieme. Adunque qualunche de' Membri in se non sarà bello,] *ma la proporzione di tutto il composto nasce pure dalle parti*; [onde ne resulta una absurdità ....][2])

Che la Belleza è lo Splendore del Volto di Dio, Capi. IIII.

La Divina Potenzia supereminente allo Vniverso, agli Angeli e agli animi da lei creati clementemente infonde, si come a suoi figluoli, quel suo raggio, [nel quale è virtù feconda a qualunche cosa creare. Questo raggio divino in questi, come più propinqui a Dio, dipinge lo ordine di tutto il mondo molto più espressamente che nella materia mondana; per laqualcosa questa pittura del mondo, la quale noi veggiamo tutta, negli Angeli e negli animi è più espressa, che innanzi a gli occhi.] *In quelli è la figura di qualunque spera, del Sole, Luna e Stelle, delli elementi, pietre, arbori e animali. Queste pitture si chiamano nelli Angeli esemplari e idee, nelli animi ragioni e notizie, nella materia del mondo immagini e forme.*

---

1) Marsilio Ficino, Sopra lo amore o ver Convito di Platone, Florenz 1544, Or. V, cap. 3 bis 6, p. 94ff. (vgl. den lateinischen Urtext Opera II, p. 1336ff.). — Lomazzo hat bei der Verarbeitung der betreffenden Kapitel mancherlei fortgelassen (so insbesondere alles, was sich auf die akustische Schönheit bezieht), vieles hinzugesetzt und das Übernommene zum Teil in anderer Reihenfolge gebracht. Es ist daher nicht möglich, die Parallelstellen wie üblich im Drucke miteinander zu konfrontieren, vielmehr mußte zu folgendem Verfahren gegriffen werden: die von Lomazzo fortgelassenen Stellen Ficinos sind in eckige Klammern gesetzt, ebenso die im Ficino nicht vorgebildeten Stellen Lomazzos. Die restlichen Stellen, d. h. also diejenigen, in denen Lomazzo von Ficino abhängig ist, sind überdies durch Kursivschrift hervorgehoben.

2) Aus Ficino cap. 3 (a. a. O. p. 94). Man sieht, daß Ficino die Definition der Schönheit als einer Proportion an dieser Stelle nur deshalb vorbringt, um (im Sinne Plotins) diese Gleichsetzung Bellezza = Proporzione ad absurdum zu führen.

Queste pitture son chiare nel mondo, più chiare nell' animo e chiarissime sono nell' Angelo. Adunque un' medesimo volto di Dio riluce in tre specchi posti per ordine, nell' Angelo, nell' animo e nel corpo mondano: Nel primo, come più propinquo, in modo chiarissimo; nel secondo, come più remoto .. men' chiaro: nel terzo, come remotissimo, molto oscuro. Dipoi la santa mente dello Angelo, perchè non è da ministerio di corpo impedita, in se medesima si riflette, dove vede quel' volto di Dio nel suo seno scolpito, [et veggendolo si maraviglia, e maravigliandosi con grande avidità a quello sempre si unisce. Et noi chiamiamo Belleza quella grazia del volto divino, et lo Amore chiamiamo la avidità dello Angelo, per laquale si invischia in tutto al volto divino. Iddio volessi, amici miei, che sto ancora avvenisse a noi.] *Ma l' animo nostro, creato con questa condizione, che si circunda da corpo terreno, al ministerio corporale declina, dalla quale inclinazione gravato mette in oblio il tesoro, che nel suo petto è nascoso. Dipoi che nel corpo terreno è involto, lungo tempo all' uso del corpo serve e a questa opera sempre accomoda il senso e accommodavi ancora la ragione più spesso che è non debbe. Diquì avviene, che l' animo non riguarda la luce del volto divino che in lui sempre splende, prima che il corpo sia già adulto e la ragione sia desta, con laquale consideri il volto di Dio, che manifestamente alli occhi nella macchina del mondo riluce.* [Per laquale considerazione si inalza a risguardare quel volto di Dio, che dentro allo animo risplende. Et perchè il volto del padre a' figliuoli è grato, è necessario, che il volto del Padre Iddio alli animi sia gratissimo. Lo splendore e la grazia di questo volto, o nello Angelo o nello animo o nella materia mondana che si sia, si debbe chiamare universal' Belleza, e lo appetito, che si volge inverso quella, è universal Amore.] *Et noi non dubitiamo questa Belleza essere incorporale, perchè nello Angelo e nello animo questa non essere corpo è manifesto, e ne' corpi ancora questa essere incorporale mostrammo disopra; e al presente diquì lo possiamo intendere, che lo occhio non vede altro, che lume di Sole, perchè le figure e li colori de' corpi non si veggono mai, se non da lume illustrati; et essi non vengono con la loro materia a lo occhio. Et pur necessario pare questi dovere essere negli occhi, acciochè dagli occhi sieno veduti. Vno adunque lume di sole, dipinto di colori e figure di tutti i corpi, in che percuote, si rappresenta agli occhi; li occhi per lo aiuto d' un' lor certo raggio naturale pigliano il lume del Sole così dipinto, e poichè l' anno preso, veggono esso lume e tutte le dipinture che in esso sono. Il perchè tutto questo ordine del mondo, che si vede, si piglia da gli occhi, non in quel modo, che egli è nella materia de' corpi, ma in quel modo, che egli è nella luce, laquale è negli occhi infusa. Et perchè egli è in quella luce, separato già da la materia, necessariamente è senza corpo.* [Et questo diquì manifestamente si vede, perchè esso lume non può essere corpo, conciosia che in un momento di oriente in occidente quasi tutto il mondo riempie, e penetra da ogni parte il corpo della aria e della acqua senza offensione alcuna, et spandendosi sopra cose putride non si macchia. Queste condizioni alla natura del corpo non si convengono, perchè il corpo non in momento, ma in tempo si muove, e un corpo non penetra lo altro senza dissipazione dell' uno o dell' altro o di amenduoi; et duoi corpi, insieme misti, con iscambievole contagione si turbano. Et questo veggiamo nella confusione della acqua e del vino, del fuoco e della terra.] *Conciosia adunque, che il lume del Sole sia incorporale, cio ch' egli riceve, riceve secondo il modo suo. Et però i colori e le figure de' corpi, in modo spiritale riceve, et nel modo medesimo lui ricevuto da gl' occhi si vede. Onde nasce, che tutto l' ornamento di questo mondo, che è il terzo volto di Dio, per la luce del Sole incorporale offerisce se incorporale agli occhi.*

[Come nasce lo Amore et l'Odio, et che fa Belleza è spirituale. Ca. V.

Di tutte queste cose seguita, che ogni grazia del volto divino, che si chiama la universal' pulcritudine, non solamente nello Angelo e nello animo sia incorporale, ma eziandio nello aspetto delli occhi. Non solamente questa faccia tutta insieme, ma eziandio le parti sue da ammirazione conmossi amiamo, dove nasce particulare Amore a particulare Belleza. Così ponghiamo affezione a qualche uomo, come membro dello ordine mondano, massime quando in quello la scintilla dell' ornamento divino manifestamente risplende. Questa affezione da due cagioni depende: si perchè la immagine del volto paterno ci piace, si eziandio perchè la spezie e figura dell' uomo attamente composta attissimamente si confà con quel sigillo o vero ragione della generazione umana, laquale l' anima nostra prese da l'Autore del tutto e in se ritiene. Onde la immagine dell' uomo esteriore presa per i sensi passando nello animo, s' ella discorda da la figura dell' uomo, laquale lo animo da la sua origine possiede, subito dispiace e come brutta odio genera; se ella si concorda, di fatto piace et come bella s' ama. Perlaqualcosa accade, che alcuni scontrandosi in noi subito ci piacciono o vero dispiacciono, benchè noi non sappiamo la cagione di tale effetto, perchè l' animo impedito nel ministerio del corpo non risguarda le forme, che sono per natura dentro a lui, ma per la naturale e occulta disconvenienza o convenienza seguita, che la forma della cosa esteriore con la immagine sua pulsando la forma della cosa medesima, che è dipinta nell' animo, dissuona o vero consuona, e da questa occulta offensione o vero allettamento lo animo commosso la detta cosa odia o ama. Quel raggio divino, di che sopra parlammo, infuse nell' Angelo e nell' animo la vera figura nell' uomo, che si debbe generare intera; ma la composizione dell' uomo nella materia del mondo, laquale è da(l) divino artefice remotissima, degenera da quella sua figura intera:] *nella materia melio disposta resulta più simile, nell' altra meno. Quella che resulta più simile, come ella si confà con la forza di Dio e con la Idea dello Angelo, così si confà ancora alla ragione e sigillo che è nello animo; lo animo appruova questa convenienza del confarsi, e in questa convenienza consiste la Belleza,* [et nella approvazione consiste lo affetto di Amore, et perchè la Idea e la ragione o vero sigillo sono alieni da la materia del corpo, però la compositione dell' uomo si giudica simile a quelli, non per la materia o per la quantità, ma per qualche altra parte incorporale. Et secondo che è simile, si conviene con quegli, e secondo che si conviene, è bella, et però il corpo e la Belleza sono diversi. Se alcuno dimanda, in che modo la forma del corpo possa essere simile alla forma e ragione dell' anima e dell' Angelo, prego quel tale che consideri lo edificio dello Architettore. Da principio lo Architettore la ragione e quasi[1]) Idea dello edificio nello animo suo concepe; dipoi fabrica la casa (secondo che e' può) tale, quale nel pensiero dispose. Chi negherà la casa essere corpo? Et questa essere molto simile alla incorporale Idea dello artefice, a la cui similitudine fù fatta? Certamente per un certo ordine incorporale più tosto che per la materia simile si debbe giudicare. Sforzati un poco a trarne la materia, se tu puoi: tu la puoi trarre col pensiero. Orsù trai a lo edificio la materia e lascia sospeso lo ordine: non ti resterà di corpo materiale cosa alcuna, anzi tutto uno sarà l' ordine che venne da lo artefice e l'

1) Vgl. zu diesem Ausdruck p. 20ff. und Anm. 87.

ordine che nello artefice rimase. Dhè, fa questo medesimo nel corpo di qualunche uomo, e così troverrai la forma di quello, che si confà col sugello dell' animo, essere semplice e senza materia.][1])

Quante parti si richieggono a fare la cosa bella, et che la Belleza è dono spirituale. Capi. VI.

Finalmente che cosa è la Belleza del corpo? Certamente è un certo atto, vivacità e grazia, che risplende nel corpo per lo influsso della sua Idea. Questo splendore non descende nella materia, s' ella non è prima attissimamente preparata. Et la preparazione del corpo vivente in tre cose s' adempie, ordine, modo e spezie. L' ordine significa le distanze delle parti; il modo significa la quantità; la spezie significa lineamenti e colori. Perchè inprima bisogna, che ciascuni membri del corpo abbino il sito naturale, e questo è, che li orecchi, li occhi e il naso e gli altri membri siano ne' luoghi loro, et che gli occhi amenduni egualmente siano propinqui al naso, et che gli orecchi amenduni egualmente siano discosto da gli occhi. Et questa parità di distanzie, che s' appartiene a l' ordine, ancora non basta, se non vi si aggiugne il modo delle parti, il quale attribuisca a qualunche membro la grandeza debita, attendendo a la proporzione di tutto il corpo. **[Et questo è, che tre nasi posti per lungo adempino la lungheza d' un volto, et ancora li duoi mezi cerchi delli orechi insieme congiunti faccino il cerchio della bocca aperte, e se questo medesimo faccino le ciglia, se insieme si congiungono. La lungheza del naso ragguagli la lungheza del labbro e similmente dello orecchio, e i duoi tondi degli occhi raguaglino la apertura della bocca. Otto capi faccino la lungheza di tutto il corpo, et similmente le braccia distese per lato e le gambe distese faccino l' alteza del corpo.**[2])**]** *Oltre a questo stimiamo necessaria la spezie, acciochè li artificiosi tratti delle linee e le crespe e lo splendore de gli occhi odornini l' ordine e il modo delle parti. Queste tre cose benchè nella materia siano, nientedimeno parte alcuna del corpo essere non possono. L' ordine de' membri non è membro alcuno, perchè lo ordine è in tutti i membri e nessuno membro in tutti i membri si ritruova. Aggiugnesi, che lo ordine non è altro che conveniente distanzia delle parti, et la distanzia è o nulla o vacuo o un tratto di linee. Ma chi dirà le linee essere corpo? Cinciosiachè manchino di latitudine e di profondità, che sono necessarie al corpo. Oltra questo il modo non è quantità, ma e termine di quantità. I termini sono superficie, linee e punti, lequali cose non avendo profondità non si debbono corpi chiamare. Collochiamo ancora la spezie non nella materia, ma nella gioconda concordia di lumi, ombre, e linee. Per questa ragione si mostra la Belleza essere da la materia corporale tanto discosto, che non si comunica a essa materia, se non è disposta con quelle tre preparazioni incorporali, lequali abbiamo narrate. Il fondamento di queste tre preparazioni è la temperata complessione de' quattro elementi, in*

---

1) Vgl. zu dieser ganzen Darlegung die fast wörtlich übereinstimmende Plotin-Stelle Ennead. I, 6, 3, teilweise zitiert in Anm. 56.

2) Die von Ficino angegebenen Körpermaße entstammen teils dem bekannten Kanon des Vitruv (so die Bestimmung der ganzen Körperlänge auf acht Kopflängen, die Teilung des Gesichtes in drei Nasenlängen und die Angabe, daß die klafternden Arme der Körperlänge gleichkommen, — teils anscheinend der bis ins Mittelalter zurückreichenden Tradition, wie sie sich einerseits in den Künstlerschriften, anderseits aber in der kosmologischen Literatur verfolgen läßt. Der letzteren entstammt insbesondere die Neigung zur Gleichsetzung verschiedener, an und für sich disparater Einzelmaße, wie sie auch bei Pomponius Gauricus und (mit verändertem Sinn) bei Leonardo begegnet. Vgl. hierzu Panofsky, Monatshefte f. Kunstwiss. XV, 1921, l. c.

modo che il corpo nostro sia molto simile al cielo, la sustanzia delquale è temperata, e non si rebelli de la formazione della anima per la esorbitanza di alcuno umore. Così il celeste splendore facilmente apparirà nel corpo simile al cielo. Et quella perfetta forma dell' uomo, laquale possiede l' animo, nella materia pacifica e obbediente resulterà più propia. [Quasi in simil modo si dispongono le voci a ricevere la Belleza loro. L' ordine loro è il salire da la voce grave a la ottava e lo scendere da la ottava a la grave. Il modo è il discorrere debitamente per le terze, quarte, quinte e seste voci, tuoni e semituoni. La spezie è la risonanza della chiara voce. Per queste tre cose come per tre elementi i corpi di molti membri composti, come sono arbori, animali e ancora la congregazione di molte voci, a ricevere la Belleza si dispongono; e i corpi più semplici, come sono i quattro elementi e pietre e metalli et le semplici voci si preparano a essa Belleza sufficientemente per una certa temperata fecondità e chiarità di loro natura. Ma l' animo è di sua natura a essa accommodato, massimamente per questo, che egli è spirito e quasi specchio a Dio prossimo, nel quale, come disopra dicemmo, luce la immagine del volto divino.

Adunque como all oro niente bisogna aggiugnere a fare che paia bello, ma basta separarne le parti della terra, se da esse è offuscato:] *così lo animo non à bisogno, che se li aggiunga cosa alcuna a fare che egli apparisca bello. Ma bisogna por' giù la cura e sollecitudine del corpo tanto ansia e la perturbazione della cupidità e del timore, et subito la naturale pulcritudine dello animo si mostrerrà.* [Ma acciochè il nostro sermone non trapassi molto il proposito suo,] *conchiudiamo brevemente per le sopradette cose la Belleza essere una certa grazia vivace e spiritale, laquale per il raggio divino prima si infonde negli Angeli, poi nelle anime degli uomini, dopo questi nelle figure* [e voci] *corporali; e questa grazia per mezo della ragione e del vedere* [e dello udire] *muove e diletta lo animo nostro, e nel dilettare rapisce, e nel rapire d' ardente amore infiamma.*

G. P. LOMAZZO [1)]

[Del modo di conoscere e [2)] constituire le proporzioni secondo la bellezza. Cap. XXVI.

Resta hora ch'io tratti delle generali vie di disponere con ragione tutte le parti in che l'arte s'è divisa, e primieramente della proporzione come di tutte prima, la quale per comun parere si tien essere quella cosa incorporale, che nei corpi include tutte le membra insiemte, e nasce in loro dalle parti. Questa sebben in potenza è una medesima, in molti modi si può conoscere ed instituire, risguardando la natura della bellezza, a ch'ella serve nelle pitture, per rappresentare il vero che si considera nei corpi. Il quale per molte vie si conseguisce secondo le diversità, che si trovano in loro, tanto per la bellezza dell' animo, quanto per la temperanza del corpo; siccome a pieno ne discorrono i Platonici.] *E prima abbiamo da sapere, che la bellezza non è altro che una certa grazia vivace e spiritale, la qual per il raggio divino prima s'infonde negl' Angeli, in cui si vedono le figure di qualunque sfera, che si chiamano in loro esemplari ed idee; poi passa negli*

1) G. P. Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura, 1590, cap. 26 (in der „secunda edizione", Bologna, nach der wir zitieren, p. 72ff.).

2) In der Kapitelüberschrift steht statt des „e" ein bloßes Komma; das Inhaltsverzeichnis p. XI hat dagegen richtig das „e".

animi, ove le figure si chiamano ragioni e notizie, e finalmente nella materia, ove si dicono immagini e forme, [e quivi per il mezzo della ragione e del vedere diletta a tutti, ma più e meno secondo le ragioni che si diranno più basso]. *Questa bellezza risplende in un medesimo volto d'Iddio in tre specchj posti per ordine, nell' Angelo, nell' Animo e nel Corpo, nel primo come più propinquo in modo chiarissimo, nel secondo come remoto men chiaro, nel terzo come remotissimo molto oscuro. Ma l'Angelo, perchè non è dal corpo impedito, in se stesso si riflette e vede la sua bellezza in se medesimo scolpita. E l' Animo creato con questa condizione, che sia circondato dal corpo terreno, al ministerio corporale declina. Dalla quale inclinazione gravato, mette in obblio questa bellezza, che ha in se nascosta, e tutto da poi ch' è involto nel corpo terreno, s' impiega all' uso d' esso corpo, accomodandovi il senso, ed alle volte la ragione ancora. E di quì è, ch' egli non risguarda questa bellezza, che in lui di continuo risplende, infino che il corpo non è già cresciuto, e la ragione svegliata, con la quale considera quella, che agli occhi della macchina del mondo riluce e in essa soggiorna. Finalmente la bellezza del corpo non è altro, che un certo atto, vivacità e grazia, che in lui risplende per lo influsso della sua idea, il quale non discende nella materia se ella non è attissimamente preparata. E tal preparazione del corpo vivente in tre cose si compisce, che sono ordine, modo e spezie. L' ordine significa le differenze delle parti, il modo la quantità, e la specie i lineamenti ed i colori. Imperrochè bisogna primieramente, che ciascuno delle membra sia nel suo debito loco, e che gli occhi per esempio ugualmente siano propinqui al naso, e gl' orecchi ugualmente lontane dagli occhi. Ma questa parità di distanze, che appartiene all' ordine, non però anco basta, se non vi si aggiunge il modo delle parti, il quale attribuisca a qualunque membro la grandezza debita attendendo alla proporzione di tutto il corpo, siccome più innanzi si dirà, ed oltre a questi la specie necessaria, acciocchè gli artificiosi tratti delle linee e lo splendore degli occhi adornino l' ordine ed il modo delle parti. Queste tre cose benchè nella materia siano. niente di meno parte alcuna del corpo essere non possono,* [siccome afferma il Ficino sopra il convivio di Platone], *dicendo che l' ordine dei membri non è membro alcuno, perchè l' ordine è in tutti i membri, e nessuno membro in tutti i membri si ritrova. Aggiungesi che l' ordine non è altro che conveniente distanza delle parti, e la distanza è o nullo, o vacuo, o un tratto di linee. Nè le linee possono esser corpo, conciosiachè mancano di latitudine e di profondità, che sono necessarie al corpo. Oltra di ciò il modo non è quantità, ma è termine di quantità, ed i termini sono superficie, linee e punti, le quali cose non avendo profondità non si debbono corpi chiamare. E finalmente la specie anch' ella non è collocata nella materia, ma nella gioconda concordia dei lumi, ombre e linee. E per questa ragione si prova la bellezza essere dalla materia corporale tanto discosta, che non si comincia da essa materia, se non è disposta con queste tre preparazioni dette incorporali. Il fondamento delle quali è la temperata complessione di quattro elementi, in modo che il corpo nostro è molto simile a Cielo, la sostanza di cui è temperata. E quando non si ribella dalla formazione dell' anima per qualche esorbitanza di umori, facilmente i celesti splendori appareranno nel corpo simile al Cielo e a quella perfetta forma dell' uomo, la qual possiede l' animo nella materia pacifica ed ubbidiente.* [Ma venendo alla temperatura dei corpi ella si cava dalle qualità, per le quali tutti i corpi nostri vengono ad essere tra se dissimili, trasferendosi l'una al' altra più e meno, come appresso i matematici (sc. Astrologen) distesamente si legge, e vediamo ancora per esperienza. Ma non possono però essere se non quattro principali maniere di dissimiglianza secondo il numero degli elementi e la forza delle loro qualità, che i matematici affermano essere come fondamenti di tutte le forme over maniere dei corpi umani. E perchè il fuoco è di qualità principalmente calda e secca,

delle quali la prima dilata e la seconda inasprisce, ne segue che li corpi Marziali sono di membri grandi, rilevati, aspri e pelosi. Perchè l' aria ha l'umido principale e dal fuoco prende il calido, il quale manco dilata dove quello fa molle e lungo, causa, che i corpi Gioviali vengono ad essere non grandi di membra, come i Marziali, ma temperati, dilicati al tatto e rilevati. Perchè l' acqua ha principalmente del freddo e nell' aria partecipa dell' umido, ed il freddo astringe e fa duro, e l' umido mollifica, fa sì, che i corpi Lunari sono minori dei Gioviali, ma sproporzionati, duri e deboli. Finalmente perciocchè la terra per sua natura principalmente è secca per participazion del fuoco, e fredda che piglia dall' acqua ed il secco, e il freddo è asprissimo, quindi è, che i corpi Saturnini sono principalmente asprissimi più che non sono i Marziali, e di membra strette e concave. E con queste quattro qualità nascono tutte le altre figure, cioè le Solari, le quali, secondo che tengono gl' Astrologi, per participar il Sole in alcune cose delle qualità di Saturno, non sono così aspre di membra come le Marziali, ma si bene più che le Gioviali e men grandi di quelle, e le Veneree per tender questo pianeta alla natura di Giove sono grandi e ben proporzionate, delicatissime e di membri bellissimi, per avere la natura temperata nell' umido e nel caldo. E così alle Mercuriali danno gl' Astrologi la sua forma secondo le qualità di Mercurio. Di quì si può comprender, che da queste qualità attive e passive principalmente dipende la bellezza; ed ha da essere espressa in opera con le sue proporzioni e membra tolte dall 'esempio naturale dell' animo, al quale la materia fu ben disposta in Saturno per gravità, in Giove per magnificenza ed allegrezza, in Marte per fortezza e valore, nel Sole per magnanimità e signoria, in Venere per piacevolezza, in Mercurio per intelligenza ed arguzia, e nella Luna per clemenza. Siccome all' incontro si corrompono, in Saturno per miseria, in Giove per avarizia, in Marte per crudeltà, nel Sole per vituperio e tirannide, in Venere per lascivia, in Mercurio per sceleragine e stregheria, e nella Luna per instabilità e leggerezza. Questa bellezza quando non piacerà per alcuno di simili termini perfettamente, da altro non verrà che della contrarietà di tali qualità. Imperocchè sappiamo con tutte le ragioni, che in tutti i modi nei gesti, negl' atti, nei corpi, nelle voci, e nelle disposizioni delle membra e nei colori sono discordi ai Saturnini gli uomini Marziali e Venerei; ai Gioviali i Marziali; ai Marziali i Saturnini, Giovali, Solari, Mercuriali e Lunari; ai Solari i Marziali, Mercurali e Lunari; ai Venerei i Saturnini; ai Mercuriali i Marziali e Solari; ai Lunari i Marziali, Solari e Mercuriali. E per il contrario ai Saturnini si confanno gl' uomini, che tengono del Mercuriale, Gioviale, Solare e Lunare; ai Gioviali i Saturnini, Solari, Venerei, Mercuriali e Lunari; ai Marziali, i Venerei; ed alli Solari i Gioviali e Venerei; ai Venerei i Gioviali, Marziali, Solari, Mercuriali e Lunari; ai Mercuriali i Gioviali, Venerei e Saturnini; e finalmente ai Lunari si convengono i Gioviali, Venerei e Saturnini. E tanto più si vede questa conformità o discordanza nelle creature, quanto più propriamente sono conformi le disposizioni delle materie over discordi dagli animi, con le quali crescono insieme le materie. Donde procede, che ad uno il quale vedrà quattro o sei uomini o donne, più uno o una li piacerà, che un' altro o un' altra, e ad un' altro sarà in odio, ciò che a lui piacerà. E particolarmente questo si comprende nell' arti che uno abborre un' arte e l' altro l' aggradisce, e quindi avviene, che tutte le nature occupano tutte le arti. Ma ciò in niuna cosa si vede più espresso che nel giudicio o sia gusto della bellezza, che se ben una donna sarà

veramente bella, nondimeno veduta da diversi uomini a tutti non parerà tale per una medesima via. Imperocchè a chi ella piacerà per gli occhi, ad altri per il naso, a chi per la bocca, a chi per la fronte, per li capelli, per la gola, per lo petto, per le mani, e a chi per una cosa, e a chi per un' altra. Sarà ancora a chi piacerà la grazia, a chi il costume, a chi la virtù, a chi il moto, e a chi lo sguardo. E così avvienne di tutti i corpi, che di loro una parte piace ed è tenuta bella, come gli occhi, e un' altra dispiace ed è riputata deforme come la fronte o la bocca. Però tutte queste cose debbono essere considerate attentamente per poter dar le proporzioni convenienti alla natura de' corpi ed esercizj, acciochè eglino perfettamente siano o piacevoli o spiacevoli. Onde in una istoria la bellezza d' un Rè Solare si porrà nella maestà e nell' atto del principe o di chi comanda, d' un soldato Marziale nelle zuffe o contrasti e negli atti offensivi o diffensivi; d' un Venereo nella grazia e delicatura di chi parla o baccia o rende cortesia. E così dando a ciascun corpo gli atti corrispondenti alla natura ed arte sua si verrà a verificar il piacere, come al manigoldo lacci, manaie e ceppi; ai fanciulli uccelli, cani, fiori ed altre bagatelle. E tutto questo il pittore ritrovarà nella concordanza dell' arte, il Filosofo nelle rappresentazioni secondo la materia, l' Istorico ne' consigli, e gli altri artefici nelle altre loro aderenze. Ed è cosa che si vede chiarissimamente per esperienza, come lasciando di parlar delle membra e delle loro proporzioni, una faccia ritratta al naturale, in presenza del vivo da molti sarà giudicata in molti modi, secondo la natura del loro vedere. Imperocchè ad uno ella parerà di colore simile al vivo, ad un' altro parerà di color più bianco, ad un' altro di più giallo, e ad un' altro di più rosso ovver di più scuro. Il che avviene, perchè non risplendendo la luce nella Pittura, come fa nel vivo, i raggi spargendosi dagli occhi, vengono naturalmente secondo la qualità loro, ma la materia non dee risplendere nello spirto, al quale è forza accostarsi tanto o quanto. E così si ha da vedere la imitazione diversa sì de' colori come ho detto, quanto delle superficie, le quali ancora parranno a chi più larghe, e a chi più strette o lunghe o corte. Onde possiamo considerare, che l' artefice ha d' aver riguardo più alla ragione, che al particolar piacere d' alcuno, perchè l' opera dee essere universale e perfetta, ed altrimenti facendo si lavora al bujo.] *Il che non è punto usato da quelli, che riconoscono l' animo loro non aver bisogno, che si gli aggiunga cosa alcuna per far, che apparisca bello nell' opera, ma solo esser bisogno che si ponga la cura e la solecitudine del corpo, e si scaccino le perturbazioni della cupidità e del timore, per mostrar a noi nelle opere sue la ragionevol bellezza naturale* [dell' animo loro e di coloro, che così disposti e purgati d' affetti si trovano, da quali essi sono poi ed approvati e lodati, non curandosi delle chiacchiere di quelli, che più attendono al piacer sensuale del corpo, che alla ragione dello spirito, e però vivono come nel fango, privi d' ogni lume di giudizio.] *Imperocchè la vera bellezza è solamente quella, che dalla ragione si gusta, e non da queste due finestre corporali. Il che facilmente si dimostra, perchè niun mette in dubbio, ch' ella non si ritrovi negli Angeli, nelle anime e nei corpi, e che l' occhio non può veder senza il lume. Imperocchè le figure e i colori dei corpi non si veggono, se non da lume illustrati, ed essi non vengono con la lor materia all' occhio, sebben par necessario, che debbano essere negli occhi, acciocchè da quelli possano esser veduti. E così il lume del Sole dipinto dei colori e delle figure di tutti i corpi, in che percuote, si rappresenta agli occhi per l' ajuto di un lor certo raggio naturale. E in questo modo pigliandolo noi così dipinto veniamo a vedere esso lume e tutte le dipinture che in lui sono. Perchè tutto*

questo ordine del mondo, che si vede, pigliasi dagli occhi, non in quel modo, ch' egli è nella materia dei corpi, ma in quel modo ch' egli è nella luce, che negli occhi è infusa. E perchè egli è in quella luce, separato già dalla materia necessaria e senza corpo, tutto l' ornamento di questo mondo per la luce s' offerisce. Adunque s' è incorporato negli occhi nostri e non nei corpi, tanto più la bellezza ci si rappresenta, quanto ella nella materia ben disposta risulta più simile alla vera figura infusa nell' Angelo e nell' animo dal raggio Divino. Dove la materia confacendosi con la forza d' Iddio e con la Idea dell' Angelo, si confà ancora alla ragione ed al sigillo, che è nell' animo, dove approva questa convenienza del confarsi, nella quale consiste la bellezza, la quale per tal disposizione di materia diversamente per tutti i corpi più e meno appare discordandosi ovver accordandosi alla figura, che l' animo dalla sua origine possiede. [Ora da questa bellezza infusa ne' corpi ed apparente più e meno in loro, secondo che si è detto, il diligente pittore ne ha da ritraere le proporzioni e accomodarle all' opera sua secondo le qualità, ovver nature diverse sopraddette.]

II. ANHANG

GIO. PIETRO BELLORI

L' IDEA DEL PITTORE, DELLO SCHULTORE E DELL' ARCHITETTO, SCELTA DELLE BELLEZZE NATURALI SUPERIORE ALLA NATURA[1])

Quel sommo ed eterno intelletto autore della natura nel fabbricare l' opere sue marauigliose, altamente in se stesso riguardando, costituì le prime forme chiamate Idee, in modo che ciascuna specie espressa fù da quella prima Idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create. Ma li celesti corpi sopra la luna, non sottoposti a cangiamento, restarono per sempre belli e ordinati, qualmente dalle misurate sfere e dallo splendore degli aspetti loro veniamo a conoscerli perpetuamente giustissimi e vaghissimi. Al contrario auuiene de' corpi sublunari soggetti alle alterationi e alla bruttezza; e sebene la Natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti, nulladimeno per l' inequalità della materia si alterano le forme, e particolarmente l' humana bellezza si confonde, come vediamo nell' infinite deformità e sproportioni, che sono in noi. Il perche li nobili Pittori e Scultori, quel primo fabbro imitando, si formano anch' essi nella mente vn esempio di bellezza superiore, e in esso riguardando emendano[2]) la natura senza colpa di colore e di lineamento. Questa Idea, ouero Dea della Pittura e della Scoltura aperte le sacre cortine de gl' alti ingegni de i Dedali e de gli Apelli, si suela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele; originata dalla natura supera l' origine e fassi originale

1) Gio. Pietro Bellori, Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni, Rom, 1672, I, p. 3—13. Angefügt ist die inhaltlich mit dem Idea-Discorso eng zusammenhängende Einleitung zur Vita des Annibale Carracci (a. a. O. p. 19—21). Wir glauben dem Leser einen Dienst erwiesen und einer künftigen Neuausgabe des Bellori in etwas vorgearbeitet zu haben, wenn wir die angezogenen Schriftstellen soweit als möglich verifizierten.

2) Der Ausdruck „emendare" (nach Schlosser, Materialien zur Quellenkunde IX, p. 88 ein „Schulausdruck philologischer Färbung") begegnet in gleicher Verwendung bereits bei L. B. Alberti (p. 121, zitiert Anm. 189).

dell' arte, misurata dal compasso dell' intelletto diuiene misura della mano, e animata dall' immaginatiua dà vita all' immagine. Sono certamente per sentenza de' maggiori filosofi le cause esemplari ne gli animi de gli Artefici, le quali risiedono senza incertezza perpetuamente bellissime e perfettissime. Idea del Pittore e dello Scultore è quel perfetto ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista: tale è la finitione de Cicerone nel libro dell' Oratore a Bruto. „Vt igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad excogitatam speciem imitando referuntur ea que sub oculis ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus.“[1]) Così l' Idea costituisce il perfetto della bellezza naturale e vnisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all' occhio, sempre aspirando all' ottimo ed al marauiglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesondoci l' opere sue eleganti e compite, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte. Questo pregio conferma Proclo nel Timeo, dicendo: se tu prenderai vn huomo fatto dalla natura e vn altro formato dall' arte statuaria, il naturale sarà meno prestante, perche l' arte opera più accuratamente.[2]) Ma Zeusi, che con la scelta di cinque vergini formò l' immagine di Elena tanto famosa[3]) da Cicerone posta in esempio all' Oratore, insegna insieme al Pittore ed allo Scultore a contemplare l' Idea delle migliori forme naturali con farne scelta da vari corpi, eleggendo le più eleganti.

Imperoche non pensò egli di poter trouare in vn corpo solo tutte quelle perfettioni, che cercaua per la venustà di Helena, mentre la natura non fa perfetta cosa alcuna particolare in tutte le parti. „Neque enim putauit omnia, quae quaereret ad venustatem, vno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus natura expoliuit.“[4]) Vuole però Massimo Tirio, che l' immagine de' Pittori così presa da corpi diuersi partorisca vna bellezza, quale non si troua in corpo naturale alcuno, che alle belle statue si auuicini.[5]) Lo stesso concedeua Parrasio a Socrate, che 'l Pittore, propostosi in ciascuna forma la bellezza naturale, debba prendere da diuersi corpi vnitamente tuttociò che ciascuno a parte a parte ottiene di più perfetto, essendo malageuole il trouarsene vn solo in perfettione.[6]) Anzi la natura per questa cagione è tanto inferiore all' arte, che gli Artefici similitudinarij e del tutto

---

1) Cicero, Orator II, 7 ff. zit. in Anm. 20; vgl. oben p. 5 ff. und p. 60 f.

2) Proklos, Comm. in Tim. II, 122 B: „οὐδὲ εἰ λάβοις τὸν ὑπὸ φύσεως δεδημιουργημένον ἄνθρωπον καὶ τὸν ὑπὸ τῆς ἀνδριαντοποιητικῆς κατεσκευασμένον, πάντως ὁ ἐκ τῆς φύσεως κατὰ τὸ σχῆμα σεμνότερος· πολλὰ γὰρ ἡ τέχνη μᾶλλον ἀκριβοῖ.“ Bellori hat, wahrscheinlich durch den Junius verführt, die Stelle viel zu weitgehend interpretiert: Proklos sagt nur, daß der natürliche Mensch nicht durchaus schöner sei, als der künstlerisch dargestellte, denn in vielen Stücken sei die Kunst exakter.

3) Overbeck, Schriftquellen 1667—1669. In der Renaissance wohl in jeder irgendwie auf ästhetische Dinge Bezug nehmenden Schrift herangezogen.

4) Cicero, de Inventione II, 1, 1.

5) Maximus Tyrius, Φιλοσοφούμενα XVII, 3 (ed. Hobein p. 211): „ὅνπερ τρόπον καὶ τοῖς τὰ ἀγάλματα τούτοις διαπλάττουσιν, οἳ παντὸς παρ' ἑκάστου καλὸν συναγαγόντες, κατὰ τὴν τέχνην ἐκ διαφόρων σωμάτων ἀθροίσαντες εἰς μίμησιν μίαν, κάλλος ἓν ὑγιὲς καὶ ἄρτιον καὶ ἡρμοσμένον αὐτὸ αὑτῷ ἐξειργάσαντο. καὶ οὐκ ἂν εὕρες σῶμα ἀκριβὲς κατὰ ἀλήθειαν ἀγάλματι ὅμοιον. ὀρέγονται μὲν γὰρ αἱ τέχναι τοῦ καλλίστου.“

6) Xenophon, 'Απομνημ. III, 10, 1. Vgl. oben Anm. 31.

imitatori de' corpi, senza elettione e scelta dell' Idea, furono ripresi: Demetrio riceue nota di esser troppo naturale[1]), Dionisio fu biasimato per hauer dipinto gli huomini simili a noi, communemente chiamato ἀνθρωπόγραφος [sic], cioè pittore di huomini.[2]) Pausone[3]) e Pirreico[4]) furono condannati maggiormente, per hauere imitato li peggiori e li più vili, come in questi nostri tempi Michel Angelo da Carauaggio fù troppo naturale, dipinse i simili, e' l Bamboccio i peggiori. Rimproueraua però Lisippo al vulgo de gli Scultori, che da essi veniuano fatti gli huomini quali si trouano in natura, e egli gloriauasi di formarli quali doueuano essere[5]), vnico precetto dato da Aristotele così alli Poeti, come alli Pittori.[6]) Di questo fallo non venne altrimente imputato Fidia, che indusse merauiglia ne' reguardanti con le forme de gli Heroi e de gli Dei, per hauer imitato più tosto l' Idea, che la Natura; e Cicerone di lui parlando afferma, che Fidia figurando il Gioue e la Minerua non contemplaua oggetto alcuno, ond' egli prendesse la simiglianza, ma consideraua nella mente sua vna forma grande di bellezza, in cui fisso riguardando a quella similitudine indirizzaua la mente e la mano. „Nec vero ille artifex cum faceret Iouis formam aut Minerue, contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.“[7]) Onde a Seneca, benche stoico e rigoroso giudice delle nostre arti, parue gran cosa e egli si marauigliò, che questo Scultore, non hauendo veduto nè Gioue nè Minerua, nulladimeno concepisse nell' animo le forme loro diuine. „Non vidit Phidias Iouem, fecit tamen velut tonantem, nec stetit ante oculos eius Minerua, dignus tamen illa arte animus et concepit Deos et exhibuit.“[8]) Apollonio Tianeo c' insegna il medesimo, che la fantasia rende più saggio il Pittore, che l' imitatione; perche questa fa solamente le cose che vede, quella fa ancora le cose che non vede, con la relatione a quelle che vede.[9]) Hora se con li precetti delli antichi Sapienti rincontrar vogliamo ancora gli ottimi instituti de' nostri moderni, insegna Leon Battista Alberti, che si ami in tutte le cose non solo la simiglianza, ma principalmente la bellezza, e che si debba andar scegliendo da corpi bellissimi le più lodate parti.[10]) Così Leonardo da Vinci instruisce il pittore a

1) Lukian, Φιλοψεύδ. 18 und 20 („ἀνθρωποποιός“); Quintilian, Inst. Or. XII, 10, 9 (hier der u. a. von Alberti wiedergegebene Tadel, daß er mehr nach der Ähnlichkeit, als nach der Schönheit gestrebt habe); Plinius, Epist. III, 6.

2) Aristoteles, Poetik 2: „Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν“. Plinius, Nat. Hist. XXXV, 113 nennt den Künstler „ἀνθρωπογράφος“, weil er „nihil aliud quam homines pinxit“.

3) Aristoteles, Poetik 2 und Polit. VIII, 5, 7.

4) Plinius, Nat. Hist. XXXV, 112.

5) Plinius, Nat. Hist. XXXIV, 65. Bellori hat die Stelle bezeichnenderweise gerade umgekehrt verstanden, als sie gemeint ist: Lysipp habe, so ist der eigentliche Sinn, nach seiner Behauptung die Menschen nicht dargestellt, wie sie seien, sondern wie sie zu sein schienen (quales viderentur esse). Er soll also gerade als „Illusionist“ gekennzeichnet werden.

6) Aristoteles, Poetik 2.

7) Cicero, Orator II, 9.

8) Seneca (der Ältere!), Rhet. Controv. X, 34.

9) Philostrat, Apollonius v. Tyana VI, 19 (ed. Kayser, τὰ Σωζόμενα, 1853[2], p. 118). Vgl. Anm. 37.

10) Alberti, a. a. O. p. 151 und 153 (vgl. Anm. 101).

formarsi questa Idea, e a considerare ciò che esso vede e parlar seco, eleggendo le parti più eccellenti di qualunque cosa.[1]) Rafaelle da Vrbino, il gran maestro di coloro che sanno, così scriue al Castiglione della sua Galatea: „Per dipingere vna bella mi bisognerebbe vedere più belle, ma per essere carestia di belle donne, io mi seruo di vna certa Idea, che mi viene in mente.“[2]) Guido Reni, che nella venustà ad ogni altro Artefice del nostro secolo preualse, inuiando a Roma il quadro di S. Michele Arcangelo per la Chiesa de' Cappuccini, scrisse ancora a Monsignor Massani Maestro di casa di Vrbano VII: „Vorrei hauer hauuto pennello Angelico o forme di Paradiso, per formare l' Arcangelo e vederlo in Cielo, ma io non hò potuto salir tant' alto, e in vano l' hò cercato in terra. Si che hò riguardato in quella forma, che nell' Idea mi sono stabilita. Si troua anche l' Idea della bruttezza, ma questa lascio di spiegare nel Demonio, perche lo fuggo sin col pensiero, nè mi curo di tenerlo a mente.“ Vantauasi pero Guido dipingere la bellezza non quale gli si offeriua a gli occhi, ma simile a quella che vedeua nell' Idea; onde la sua bella Helena rapita al pari dell' antica di Zeusi fù celebrata. Ma non fù così bella costei, qual da loro si finse, poiche si trouarono in essa difetti e riprensioni; anzi si tiene ch' ella mai nauigasse a Troia, ma che in suo luogo vi fosse portata la sua statua, per la cui bellezza si guerreggiò dieci anni. Stimasi però, che Homero ne' suoi poemi adorasse vna donna, che non era diuina, per gratificare i Greci e per rendere più celebre il soggetto suo della guerra Troiana; nel modo ch' egli inalzò Achille e Vlisse nella fortezza e nel consiglio. Laonde Helena con la sua bellezza naturale non pareggiò le forme di Zeusi e Homero; nè donna alcuna fù, che ritenesse tanta venustà quanta la Venere Gnidia, o la Minerua Ateniese chiamata la bella forma, nè huomo in fortezza hoggi si troua, che pareggi l' Hercole Farnesiano di Glicone, o donna, che agguagli in venustà la Venere Medicea di Cleomene. Per questa cagione gli ottimi Poeti e Oratori, volendo celebrare qualche soprhumana bellezza, ricorrono al paragone delle statue e delle pitture. Ouidio descriuendo Cillaro bellissimo Centauro lo celebra come prossimo alle statue più lodate:

> „Gratus in ore vigor, ceruix, humerique, manusque
> Pectoraque Artificum laudatis proxima signis“[3])

Et in altro luogo altamente di Venere cantò, che se Apelle non l' hauesse dipinta, sin hora sommersa rimarebbe nel mare, oue nacque:

> „Si Venerem Cois nunquam pinxisset Apelles
> Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.“[4])

Filostrato inalza la bellezza di Euforbo simile alle statue di Apolline[5]), e vuole che Achille di tanto superi la beltà di Neottolemo suo figluolo, quanto li belli sono dalle statue superati.[6]) L' Ariosto nel fingere la bellezza di Angelica, quasi da mano di Artefice industre scolpita l' assomiglia legata allo scoglio:

---

1) Leonardo, Tratt. della pittura 88 und 98 (Auswahl), ebendort 53 (die inneren „discorsi“ des Malers mit sich selbst).

2) Vgl. p. 32. Der Satz „il gran maestro . . .“ ist bekanntlich ein Dantezitat.

3) Ovid, Metam. XII, 397.

4) Ovid, Ars amandi III, 401.

5) Philostrat, Ἡρωικός, 725 (Kayser a. a. O. p. 317).

6) Philostrat, Ἡρωικός, 739 (Kayser a. a. O. p. 324).

„Creduto hauria, che fosse stata finta,
O d' alabastro o d' altro marmo illustre,
Ruggiero, o sia allo scoglio così auuinta
Per artificio di scultore industre.“ [1])

Nelli quali versi l' Ariosto imitò Ouidio descriuendo la medesima Andromeda:

„Quam simul ad duras religatam bracchia cautes
Vidit Abantiades, nisi quod leuis aura capillos
Mouerat, et tepido manabant lumina fletu,
Marmoreum ratus esset opus.“ [2])

Il Marino, celebrando la Madalena dipinta da Titiano, applaude con le medesime lodi alla pittura e porta l' Idea dell' Artefice sopra le cose naturali:

„Ma cede la Natura e cede il vero
A quel che dotto Artefice ne finse,
Che qual l' hauea ne l' alma e nel pensiero,
Tal bella e viua ancor qui la dipinse.“ [3])

Dal che apparisce non essere giustamente ripreso Aristotele nella Tragedia dal Casteluetro, volendo questi, che la virtù della pittura non consista altrimente in far l'immagine bella e perfetta, ma simile al naturale, o bello o deforme; quasi l' eccesso della bellezza tolga la similitudine.[4]) La qual ragione del Casteluetro si ristringe alli pittori icastici[5]) e facitori de' ritratti, li quali non serbano Idea alcuna e sono soggetti alla bruttezza del volto e del corpo, non potendo essi aggiungere bellezza nè correggere le deformità naturali senza

---

1) Ariost, Orlando furioso X, stanz. 96 (zur Sache vgl. etwa noch VII, stanz. 11 und XI, stanz. 69 ff.).

2) Ovid, Metam. IV, 671.

3) Marino, La galleria distinta, Mailand 1620, p. 82 (Lt. frdl. Mitt. von Prof. Walter Friedländer-Freiburg).

4) Lod. Castelvetro, Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta, II, 1 (in der uns zugängl. Basler Ausg. v. 1576 p. 72): „Ma perche Aristotele vsa l'essempio del diletto, che si prende della rassomiglianza della pittura per farci conoscere il diletto, che si prende della rassomiglianza della poesia, è da sapere, che l'essempio non è il migliore del mondo; conciosia cosa che la pittura diletti meno in quella parte, nella quale sommamente et solamente la poesia diletta, et in quella, doue la pittura diletta piu et sommamente, la poesia non solamente non diletti, ma spiaccia ancora. Per cioche la pittura . . . si dee diuidere in due parti; nell' vna, quando rappresenta cosa certa et conosciuta, come huomo certo et spetiale, pogniamo Philippo d'Austria re di Spagna, et nell' altra, quando rassomiglia cosa incerta et sconosciuta, come vno huomo incerto et in generale;“ die Darstellung einer bestimmten und bekannten Persönlichkeit, so ist der weitere Gedankengang, ergötze in der Malerei in sehr viel höherem Grade, als die eines unbestimmten „Menschen schlechthin“ (denn bei der ersteren sei viel mehr Mühe und Kunstfertigkeit vonnöten, und jede kleine Unähnlichkeit trage dem Maler den schwersten Vorwurf ein) — in der Poesie sei es gerade umgekehrt, so daß die Prinzipien der bildkünstlerischen und poetischen „Nachahmung“ als diametral entgegengesetzte bezeichnet werden könnten: dort („rassomiglianza di fuori, la quale appare a gli occhi,“ — hier „rassomiglianza interna, che si dimostra allo 'ntelletto“.

5) Vgl. zu diesem platonischen Ausdruck, den z. B. auch Junius in eben dem Sinne mißdeutet hat, wie Comanini und Bellori, das in Anm. 144 und 259 sowie p. 3, Ausgeführte.

torre la similitudine, altrimente il ritratto sarebbe più bello e meno simile. Di questa imitatione icastica non intende il Filosofo, ma insegna al tragico li costumi de' migliori, con l' esempio de buoni Pittori e Facitori d' immagini perfette, li quali vsano l' Idea; e sono queste le parole: „Essendo la tragedia imitatione de' migliori, bisogna che noi imitiamo li buoni Pittori; perche quelli esprimendo la propria forma con farli simili, più belli li fingono, ἀποδιδόντες τὴν οἰκείαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν.[1])

Il far però gli huomini più belli di quello che sono communemente e eleggere il perfetto, conuiene all' Idea. Ma non vna di questa bellezza è l'Idea; varie sono le sue forme, e forti, e magnanime, e gioconde, e delicate, di ogni età, e d'ogni sesso. Non però noi con Paride nel monte Ida delitioso lodiamo solo Venere molle, o ne' giardini di Nisa celebriamo il tenero Bacco; ma sù ne' gioghi faticosi di Menalo e di Delo ammiriamo Apolline faretrato e l'arciera Diana. Altra certamente fù la bellezza di Gioue in Olimpia e di Giunone in Samo, altra di Hercole in Lindo e di Cupidine in Thespia: così a diuersi conuengonsi diuersi forme, per non essere altro la bellezza, se non quella, che fa le cose come sono nella loro propria e perfetta natura; la quale gli ottimi Pittori si eleggono, contemplando la forma di ciascuno. Dobbiamo di più considerare, che, essendo la Pittura rappresentatione d'humana attione, deue insieme il Pittore ritenere nella mente gli essempi de gli affetti, che cadono sotto esse attioni, nel modo che 'l Poeta conserua l'Idea dell' iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso e del pianto, del timore e dell' ardire. Li quali moti deono molto più restare impressi nell'animo dell' Artefice con la continua contemplatione della natura, essendo impossibile ch' egli li ritragga con la mano dal naturale, se prima non li hauerà formati nella fantasia; e a questo è necessaria grandissima attentione, poiche mai si veggono li moti dell' anima, se non per transito e per alcuni subiti momenti. Siche intraprendendo il Pittore e lo Scultore ad imitare le operationi dal modello, che si pone auanti, non ritenendo esso alcun affetto; che anzi languisce con lo spirito e con le membra nell' atto, in cui si volge, e si ferma ad arbitrio altrui. È però necessario formarsene vn' immagine su la natura, osseruando le commotioni humane e accompagnando li moti del corpo con li moti dell' animo; in modo che gli vni da gli altri dipendino vicendeuolmente. In tanto, per non lasciare l'Architettura, seruesi anch' ella della sua perfettissima Idea: dice Filone[2]), che Dio, come buono Architetto, riguardando all' Idea e all' essempio propostosi, fabbricò il mondo sensibile dal mondo ideale e intelligibile. Siche dipendendo l'Architettura dalla cagione esemplare, fassi anch' ella superiore alla natura; così Ouidio, descriuendo l'antro di Diana, vuole che la Natura nel fabbricarlo prendesse ad imitar l'arte:

> „Arte laboratum nulla, simulauerat artem
> Ingenio Natura suo",[3])

alche riguardò forse Torquato Tasso descriuendo il giardino di Armida:

> „Di natura arte par, che per diletto
> L'imitatrice sua scherzando imiti."[4])

---

1) Aristoteles, Poetik 2.
2) Philo, de opificio mundi, cap. IV. Vgl. oben Anm. 71.
3) Ovid, Metam. III, 158.
4) Tasso, Gerusalemme liberata XVI, 10.

Egli è inoltre l'edificio tanto eccellente, che Aristotele argomenta: se la fabbrica fosse cosa naturale, non altrimente di quello si faccia Architettura, sarebbe eseguita dalla natura costretta ad vsare le medesime regole per darle perfettione[1]), come le stesse habitationi de gli Dei furono finte da' Poeti con l' industria de gli Architetti, ordinate con archi e colonne, qualmente descrissero la Reggia del Sole e d' Amore, portando l' Architettura al cielo. Così questa Idea e deità della bellezza fù da gli antichi Cultori della sapienza formata nelle menti loro, riguardando sempre alle più belle parti delle cose naturali, che bruttissima e vilissima è quell' altra Idea che la più parte si forma su la pratica, volendo Platone che l' Idea sia vna perfetta cognitione della cosa, cominciata su la Natura[2]). Quintiliano c' instruisce, come tutte le cose perfettionate dall' arte e dall'ingegno humano hanno principio dalla Natura istessa[3]), da cui deriua la vera Idea. Laonde quelli, che senza conoscere la verità il tutto muouono con la pratica, fingono larue in vece di figure; ne dissimili gli altri sono, che pigliano in prestanza l' ingegno e copiano l' idee altrui, fanno l' opere non figliuole, ma bastarde della Natura, e pare habbiano giurato nelle pennellate de' loro maestri. Al qual male si aggiunge, che per l'inopia dell' ingegno non sapendo essi eleggere le parti migliori, scelgono i difetti de' loro precettori e si formano l' idea del peggiore. Al contrario quelli, che si gloriano del nome di Naturalisti, non si propongono nella mente Idea alcuna; copiano i difetti de' corpi, e si assuefanno alla bruttezza e a gli errori, giurando anch' essi nel modello, come loro precettore; il quale tolto da gli occhi loro, si parte insieme da essi tutta l' arte. Rassomiglia Platone quelli primi Pittori alli Sofisti, che non si fondano nella verità, ma nelli falsi fantasmi dell' opinione[4]); li secondi sono simili a Leucippo e a Democrito, che con vanissimi atomi a caso compongono li corpi. Così l'arte della Pittura da costoro viene condannata all opinione e

---

1) Aristoteles, Phys. Ausc. I, 8, 199: „Οἷον εἰ οἰκία τῶν φύσει γιγνομένων ἦν, οὕτως ἂν ἐγίγνετο ὡς νῦν ὑπὸ τέχνης . . .“ Dem Aristoteles liegt es natürlich ganz fern, hier im Sinne der Bellorischen „perfettione“ eine Bewertung des architektonischen Schaffens geben zu wollen: er will durch den Vergleich des natürlichen Schaffens mit dem künstlerischen nur die teleologische Zweckbestimmtheit des Naturgeschehens, das „τινος ἕνεκα γίγνεσθαι“, erweisen. (Vgl. auch den gerade hier sehr instruktiven Kommentar des Thomas, Fretté-Maré XXII, p. 373 ff.)

2) Vgl. etwa Phaidon XIX (75a): „Ἀλλὰ μὲν καὶ τόδε ὁμολογοῦμεν μὴ ἄλλοθεν αὐτὸ ἐννενοηκέναι μηδὲ δυνατὸν εἶναι ἐννοῆσαι, ἀλλ' ἐκ τοῦ ἰδεῖν ἢ ἅψασθαι ἢ ἔκ τινος ἄλλης τῶν αἰσθήσεων . .“. Natürlich ist für Plato die sinnliche Wahrnehmung nur der Anlaß, nicht aber der Ursprung der Erkenntnis, die vielmehr nur dadurch gewonnen werden kann, daß der Geist aus der Sinneswahrnehmung hinaus zu dem sich wendet, was nicht, wenn es gleich ist, ungleich erscheinen kann und umgekehrt, also zu den Ideen.

3) Quintilian, Inst. Or. II, 17, 9: „Illud admonere satis est omnia, quae ars consummaverit, a natura initia duxisse.“

4) Plato, Sophistes 136ff. Auch der Begriff der μίμησις φανταστική begegnet bei Bellori natürlich in umgedeuteter Gestalt: die φαντασία ist für ihn (genau wie für Comanini) nicht der sinnliche Schein, sondern die willkürliche innere Vorstellung, daher er die „phantastischen“ Künstler — die Plato eher mit den sogenannten „Realisten“ identifiziert haben würde — in den Manieristen erblickt. Der Unterschied seiner Auffassung von derjenigen Comaninis besteht aber, wie nochmals betont sei, darin, daß er das Ziel der „pittori icastici“ (in seinem Sinn: die „einfache Nachahmung der Natur“) nicht minder mißbilligt, als das Ziel der „pittori fantastici“.

all' vso, come Critolao voleua, che l'eloquenza fosse vna vsanza di dire e vna peritia di piacere, τριβή e κακοτεχνία, o più tosto ἀτεχνία[1]), habito senz' arte e senza ragione, togliendo l' vfficio alla mente e donando ogni cosa al senso. Onde quello, che è somma intelligenza e Idea de gli ottimi Pittori, vogliono essi più tosto, che sia vn vso di fare di ciascuno, per accomunare con la sapienza l'ignoranza; ma gli spiriti eleuati, sublimando il pensiero all' Idea del bello, da questa solo vengono rapiti e la contemplano come cesa diuina. La doue il popolo riferisce il tutto al senso dell' occhio; loda le cose dipinte dal naturale, perche è solito vederne di si fatte, apprezza le belli colori, non le belle forme, che non intende; s' infastidisce dell' eleganza, approua la nouità; sprezza la ragione, segue l' opinione, e si allontana dalla verità dell' arte, sopra la quale come in propria base à dedicato dell' Idea il nobilissimo simolacro. Ci resterebbe il dire, che gli antichi Scultori hauendo vsato l' Idea merauigliosa, come habbiamo accennato, sia però neccessario lo studio dell' antiche sculture le più perfette, perche ci guidino alle bellezze emendate delle natura, e al medesimo fine dirizzar l' occhio alla contemplatione de gli altri eccellentissimi maestri; ma questa materia tralasciamo al suo proprio trattato dell' imitatione, sodisfacendo a coloro, che biasimano lo studio delle statue antiche. Quanto l' Architettura, diciamo, che l' Architetto deue concepire vna nobile Idea e stabilirsi vna mente, che gli serua di legge e di ragione, consistendo le sue inuentioni nell' ordine, nella dispositione, e nella misura ed euritmia del tutto e delle parti. Ma rispetto la decoratione e ornamenti de gli ordini, sia certo trouarsi l' Idea stabilita e confermata su gli essempi de gli Antichi, che con successo di longo studio diedero modo a quest' arte; quando li Greci le costituirono termini e proportioni le migliori, le quali confermate da i più dotti secoli e dal consenso e successione de' Sapienti, diuennero leggi di vna merauigliosa Idea e bellezza vltima, che, essendo vna sola in ciascuna specie, non si può alterare senza distruggerla. Onde pur troppo la deformano quelli, che con la nouità la trasmutano, mentre alla bellezza stà vicina la bruttezza, come li vitij toccano le virtù. Tanto male riconosciamo pur troppo nella caduta del Romano Imperio, col quale caddero tutte le buone Arti, e con esse più d' ogn' altra l'Architettura; perche quei barbari edificatori, dispregiando i modelli e l'Idee Greche e Romane e li più belli monumenti dell' antichità, per molti secoli freneticarono tante e si varie fantasie fantastiche d' ordini, che con bruttissimo disordine mostruosa la resero. Affaticaronsi Bramante, Rafaelle, Baldassarre, Giulio Romano e vltimamente Michel Angelo dall' heroiche ruine restituirla alla sua prima Idea e aspetto, scegliendo le forme più eleganti de gli edifici antichi. Ma hoggi, in vece di rendersi gratie a tali huomini sapientissimi, vengono essi con gli Antichi ingratamente velipesi, quasi senza laude d' ingegno e senza inuentione l' vno dall' altro habbia copiato. Ciascuno però si finge da se stesso in capo vna nuoua Idea e larua di Architettura a suo modo, esponendola in piazza e su le facciate: huomini certamente vuoti di ogni scienza, che si appartiene all' Architetto, di cui vanamente tengono il nome. Tanto che deformando gli edifici e le città e le memorie, freneticano angoli, spezzature e distorcimenti di linee, scompon-

1) Über Kritolaos den Peripatetiker und seine Schmähungen auf die Rhetorik vgl. Quintilian, Inst. Or. II, 15, 23 (τριβή) und II, 18, 2 (κακοτεχνία und ἀτεχνία); ferner Sextus Empiricus, πρὸς Ῥήτορας, passim, Zusammenstellung in Philodemi voll. Rhet., ed. Sudhaus, Suppl. 1895, p. IX ff.



gono basi, capitelli e colonne, con frottole di stucchi, tritumi e sproportioni; e pure Vitruuio condanna simili nouità[1]) e gli ottimi essempi ci propone. Ma li buoni Architetti serbano le più eccellenti forme de gli ordini; li Pittori e gli Scultori, scegliendo le più eleganti bellezze naturali, perfettionano l' Idea, l' opere loro vengono ad auanzarsi e restar superiori alla natura, che è l' vltimo pregio di queste arti, come habbiamo prouato. Quindi nasce l' ossequio e lo stupore de gli huomini verso le statue e le immagini, quindi il premio e gli honore[2]) degli Artefici; questa fù la gloria di Timante, di Apelle, di Fidia, di Lisippo e di tanti altri celebrati dalla fama, li quali tutti, solleuati sopra le humane forme, portarono l' Idee e l' opere loro all' ammiratione. Ben può dunque chiamarsi questa Idea perfettione della Natura, miracolo dell' Arte, prouidenza dell' Intelletto, essempio della mente, luce della fantasia. Sole, che dall' Oriente inspira la statua di Mennone, fuoco, che scalda in vita il simolacro di Prometeo. Questa fa, che Venere, le Gratie e gli Amori, lasciando l' Idalio giardino e le piaggie di Cithera, venghino ad albergare nella durezza de' marmi e nel vano dell' ombre. In sua virtù le Muse nell' Eliconie riue temprano li colori all' immortalità; e per sua gloria dispregia Pallade Babiloniche tele e vanta pomposa Dedalei lini. Ma perche l' Idea dell' eloquenza cede tanto all' Idea della Pittura, quanto la vista e più efficace delle parole, io però qui manco nel dire e taccio.

ANNIBALE CARRACCI

All' Hora la Pittura venne in grandissima ammiratione de gli huomini e parue discesa dal Cielo, quando il diuino Rafaelle con gli vltimi lineamenti dell' arte accrebbe al sommo la sua bellezza, riponendola nell' antica maestà di tutte quelle gratie e di que' pregi arricchita, che già vn tempo la resero gloriosissima appresso de' Greci e de' Romani. Ma perche le cose giù in terra non serbano mai vno stato medesimo, e quelle, che sono giunte al sommo, è forza di nuovo tornino a cadere con perpetua vicissitudine, l' arte, che da Cimabue e da Giotto nel corso ben longo di anni ducento cinquanta erasi a poco a poco auanzata, tosto fù veduta declinare, e di regina diuenne humile e vulgare. Siche, mancato quel felice secolo, dileguossi in breue ogni sua forma; e gli Artefici, abbandonando lo studio della natura, vitiarono l' arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica Idea, appoggiata alla pratica e non all' imitatione. Questo vitio distruttore della pittura cominciò da prima a germogliare in maestri di honorato grido, e si radicò nelle scuole, che seguirono poi: onde non è credibile a raccontare, quanto degenerassero non solo da Rafaelle, ma da gli altri, che alla maniera diedero cominciamento. Fiorenza, che si vanta di essere madre della pittura, e 'l paese tutto di Toscana per li suoi professori gloriosissimo, taceua già senza laude di pennello; e gli altri della scuola Romana, non alzando più gli occhi a tanti essempi antichi e nuoui, haueuano posto in dimenticanza ogni lodeuole profitto; e se bene in Venetia più ch' altroue durò la Pittura, non però quiui o per la Lombardia vdiuasi più

1) Vitruv, De architectura, VII, 5, 3—8, eine Tirade, die sich allerdings nur gegen die gemalten Architekturen des sogenannten IV. Stiles richtet; Bellori eifert hier natürlich gegen die spezifisch „barocke“ Richtung in der Baukunst, wie sie vor allem Boromini vertrat.

2) Wohl: „honori“.

quel chiaro grido de' colori, che tacque nel Tintoretto vltimo sin' hora de' Venetiani Pittori. Dirò di più quello, che parrà incredibile a raccontarsi: nè dentro nè fuori d' Italia si ritrouaua Pittore alcuno, non essendo gran tempo, che Pietro Paolo Rubens il primo riportò fuori d' Italia i colori; e Federico Barocci, che haurebbe potuto ristorare e dar soccorso all' arte, languiua in Vrbino, non le prestò aiuto alcuno. In questa lunga agitatione l' arte veniua combattuta da due contrari estremi: l' vno tutto soggetto al naturale, l' altro alla fantasia: gl' autori in Roma furono Michel Angelo da Carauaggio e Gioseppe di Arpino; il primo copiaua puramente li corpi, come appariscono a gli occhi, senza elettione, il secondo non riguardaua punto il naturale, seguitando la libertà dell' instinto; e l' vno e l' altro, nel fauore di chiarissima fama, era venuto al Mondo in ammiratione e in essempio. Così quando la Pittura volgeuasi al suo fine, si riuolsero gli astri più benigni verso l' Italia, e piacque a Dio, che nella Città di Bologna, di scienze maestra e di studi, sorgesse vn eleuatissimo ingegno, e che con esso risorgesse l' Arte caduta e quasi estinta. Fù questi Annibale Carracci . . . . . .

PERSONENVERZEICHNIS